المنظمة العربية للترجمة

روجر فاولر

النقد اللساني

ترجمة

د. عفاف البطاينة

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

روجر فاولر

النقد اللساني

ترجمة

عفاف البطاينة

مراجعة

هيثم غالب الناهي

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة

فاولر، روجر

النقد اللساني/ روجر فاولر؛ ترجمة عفاف البطاينة؛ مراجعة هيثم غالب الناهي.

463 ص. - (لسانيات ومعاجم)

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-569-4

1. الأدب - تاريخ ونقد. 2. اللغات. أ. العنوان. ب. البطاينة، عفاف (مترجم). ج. الناهي، هيثم غالب (مراجع). د. السلسلة.

410



المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113

الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان

هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)

e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113

الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان

تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)

برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)

e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الثاني (نوفمبر) 2012

المحتويات

مقدمة المترجمة

للنصوص الإبداعية عموماً، والنصوص الأدبية بشكل خاص، الشعرية منها والنثرية، مكانة خاصة في الثقافات الإنسانية، على اختلافها، لم تتمكن النصوص الأخرى، الفلسفية والتاريخية والعلمية وغيرها، أن تحتلها. إضافة إلى ذلك، تعد النصوص الإبداعية الأدبية من النصوص التي تحظى بمقروئية واسعة، إذ يُقبل على قراءتها الإنسان العادي والمختص، وهي ميّزة لا تتمتع بها النصوص الأخرى. كما أن النصوص الإبداعية الأدبية من النصوص التي لا يصيبها القِدَم مع تقدّم الزمن، ولا تنساها الثقافة مع وفاة مؤلفيها وتغيّر أشكال التعبير التي توظف في أجناسها المختلفة. هذه السمات وغيرها، لم تعط النصوص الإبداعية الأدبية مكانة متميّزة وحسب، بل وجعلتها محط اهتمام دارسي الأدب واللغة والفكر والمجتمع، نقاداً، ومؤرخين، وعلماء لغة، وباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ومترجمين.

وهذا الاهتمام بالنصوص الإبداعية الأدبية ولّد، على مدار كل الحقب التاريخية التي عرفها الإنسان، عدداً من النظريات والمناهج المعنية بدراستها. ولعل أكثر ما تتسم به هذه النظريات والمناهج، بغض النظر عن مدى انتشارها وقبولها وعمليتها، هو تنوعها

وتعددها، وتباين أسسها المعرفية، وتفاوت انتشارها وصلابتها التطبيقية. ويرجع ذلك كله إلى اختلاف النصوص موضع الدراسة، وتنوعها وتباين مستوياتها ومكانتها من جانب، وإلى تعدد وتنوّع الرؤى الفكرية التي تنبع منها النظريات التي تدرسها من جانب آخر، وتطوّر المعارف والمناهج والأدوات المتاحة لدارسي النصوص الأدبية من جانب ثالث. والمطلع على تاريخ النظريات الأدبية، إن لم نقل تاريخ دراسة النصوص على اختلاف أجناسها، والخطابات على اختلاف انتماءاتها، المكتوبة منها والشفوية، يستطيع أن يتبين مدى التحولات التي شهدها هذا المجال الواسع في القرن العشرين وحده، ناهيك بما سبقه من نظريات عفا عليها الزمن، إضافة إلى تداخل هذا المجال من الدراسة مع حقول معرفية أخرى كاللسانيات، وعلم الجمال، والفلسفة، وعلم الاجتماع، ونظريات الاتصال، وغيرها.

والكتاب الذي بين أيدينا لا يكشف عن هذا التنوّع والتعدد فقط، بل إنه يبني عليه حيناً، وينزاح عنه حيناً آخر، مضيفاً أو معدِّلاً أو مؤولاً، على نحو جديد، ما سبقه من مفاهيم ومقولات ما تزال تحظى بقبول أكاديمي، ومبتكراً مفاهيم جديدة، كي يبني في النهاية رؤيته الخاصة بمهام النقد المعني بالنصوص والخطابات، ووظيفته، وأدواته، وسياقاته. وعنوان الكتاب يكشف عن "التوجه" العام لمؤلفه، وهو توجّه عرفه النقد الأدبي عموماً، وإن بدرجات أقل وضوحاً في السابق، وربما بدرجات تكاد لا تذكر في النقد العربي المعاصر، ألا وهو توظيف مناهج اللسانيات بأفرعها المختلفة، ومصطلحاتها المتنوعة، ومفاهيمها المتباينة، في حقل النقد الأدبي، أي في الدراسة النقدية للخطاب. إضافة إلى ذلك، فإن الكاتب يوظف أفكاراً ومفاهيم من النظرية الأدبية، ولكن بعد أن تكون قد خضعت لتمحيص ونقاش من منظور لساني، ومن ثم يوظفها في

نموذجه اللساني من التحليل. والأفكار التي تشكّل الخلفية النظرية والمنهجية لهذا الكتاب، حدّدها المؤلف في مقدمة الكتاب (الفصل الأول). فقد وضّح معالم نموذجه التحليلي، ومرجعياته، والتعديلات التي أجراها على أجزاء منه، إضافة إلى الأفكار والمفاهيم التي استعان بها من النظرية النقدية وما طرأ عليها من تعديلات.

والغرض الرئيسي لهذا الكتاب هو تبيين أهمية المنهج التحليلي المستنبط من اللسانيات للنقد، وتوضيح آلياته وإجراءاته ومصطلحاته، التي تقود إلى نقد رصين ومنهجي. فالكاتب لا يُخفي عدم رضاه عن كثير من مصطلحات النقد الأدبي، نظراً لفقرها، وغموضها، وعدم تقييد تعريفاتها. ومن المنطلق نفسه، فإنه لا يخفي عدم اقتناعه بالتحليل اللساني المحض الذي يقف عند حدود الوصف، بل ويدعو صراحة إلى التحليل اللساني النقدي الذي يقارب النص، أي نص، وبالمفهوم الواسع للكلمة، كصيغة من صيغ الخطاب، ويأخذ بعين الاعتبار الأبعاد التداولية، والاجتماعية والتاريخية للغة، وهو ما يتيح لنا، برأي المؤلف، موضعة الخطابات الأدبية في سياقاتها التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية، والتي تؤثر في عملية إنتاج الخطاب وتلقيه.

من هنا، فإن الكتاب يتصدى لعدد من المغالطات الفكرية أو المنهجية التي عرفها حقل اللسانيات في بعض نماذجه، وحقل النقد الأدبي وخاصة نقد الشكلانيين الروس، والبنيوية الفرنسية، والنقد الجديد. وإحدى المغالطات الرئيسية التي يتصدى لها الكتاب هي الاعتقاد بأن الأدب شكل مميز ومستقل من أشكال الخطاب، مؤكداً أن هذا الموقف يشكّل عقبة في طريق النقد، ولا يقدم لأي دارس تعريفاً واضحاً لتلك الخصوصية. في المقابل، فإن المؤلف يقوم بما يشبه المراجعة لبعض المفاهيم التي ذاع صيتها في النقد الأدبي،

كمفهوم الشعرية، واللامألوفية، والاعتيادية، والإبراز، ووجهة النظر، والأيديولوجيا، والتركيب، وتعدد الأصوات، وتعدد الألسن، والحوارية، والسجل النصي، وغيرها، ويستعين بفروع اللسانيات المتنوعة كي يسلّط عليها الضوء من جديد، مخرجاً إياها من أثوابها القديمة، ومانحاً إياها تعريفات محددة، تجعلها صالحة للتوظيف المنهجي في حقل النقد اللساني التحليلي والنقدي. وعليه، فإن الكاتب يتصدى لمن يعتقد بأن التحليل اللساني ما هو إلا منهج تحليل محايد قابل للتطبيق في ظل أي إطار نظري آخر. ويؤكد المؤلف أن النموذج اللساني للتحليل هو نموذج لغوي في الدرجة الأولى، أي أنه نموذج يقتضي، بالضرورة، وجود نظرية عن طبيعة اللغة، إضافة إلى نظرية خاصة بالعالم الذي تحيل عليه اللغة. ويستبعد المؤلف نظريات اللغة البنيوية-التوليدية التي طوّرها تشومسكي، لأنها، برأيه، لا تقدّم تفسيراً للبنى اللغوية الواردة في النصوص، بل تكتفي بتحديدها. ويوظّف، في المقابل، نظريات اللغة الوظيفية-النصية، وخاصة ما طوّره مايكل هاليداي وزملاؤه، لأنه يسمح إضافة إلى الوصف، بالتفسير والتأويل، أي فهم سبب وجود أنساق لغوية بعينها في النصوص، وتعليل وجودها من زاوية الاحتياجات الاجتماعية والتواصلية التي جاء النص ليخدمها. ومن المغالطات الأخرى التي يتصدى المؤلف إلى إعادة تفسيرها ما عرف بين النقاد والمبدعين باسم "الشعرية" في اللغة. وبدلاً من النظر إليها كسمة تميّز لغة النصوص الأدبية، الشعرية أو النثرية، على اعتبار أن لغة هذه النصوص تختلف عن اللغة العادية، فإنه ينظر إليها كسمة لغوية يمكن أن نجدها حتى في النصوص البعيدة كل البعد عن الأدب، بل ويبتكر للمصطلح تعريفاً جديداً.

والفكرة المحورية التي يسلط عليها الكتاب جل اهتمامه، في

نقاشه النظري ونماذجه التطبيقية، إضافة بالطبع إلى عدد من المسائل اللغوية والنقدية والمنهجية، هي ما أسميناه باللامألوفية (Defamiliarization)، والفكرة المصاحبة لها، الاعتيادية (Habitualization). وقد قام المؤلف بإعادة تعريف المفهومين، من وجهة نظر لسانية نقدية، وربطهما ليس فقط باللغة وممارساتها وأنساقها، بل وبالخطابات وتشكلها وتحولها أيضاً، وما يتصل بها من قضايا ذات أصول اجتماعية. وكنا قد اخترنا، في البداية، مصطلح "الغرابة" كمصطلح مكافئ للمصطلح الإنجليزي Defamiliarization، ولكننا عدلنا عنه، وفضلنا مصطلح اللامألوفية، نظراً لإمكانية الخلط بين ما يعنيه مفهوم الغرابة في الفكر المعاصر، وما كان يعنيه في النقد العربي القديم، والذي ما يزال شائعاً في الثقافة العربية اليوم. كما أن اللامألوفية لا تعني بالضرورة "الغريب" بقدر ما تعني أن نخبر الأشياء، خاصة المألوفة منها، خبرة لاممألفة، على مستويات عدة، وهو أمر يمكن تحقيقه عن طريق اتباع ما هو اصطلاحي وعرفي وقديم، كما يوضح الكتاب.

وكما سيتضح لقارئ كتاب **النقد اللساني** في نصه العربي، فإن الكتاب يطفح بمصطلحات اللسانيات أولاً، ومصطلحات النقد الأدبي ثانياً. وقد عمدنا إلى استعمال المصطلحات المعروفة في هذين الحقلين عربياً، إن كانت تؤدي المعنى المرجو في النص الأصلي، وحين يتعذر ذلك، كنا نجتهد في استحداث مصطلح جديد يليق بالمصطلح الأم مع مراعاة إيحاءات المصطلح في العربية. وتكمن إحدى إشكاليات المصطلحية في هذا الكتاب في أن المؤلف يستعمل، عن قصد، ولأهداف يشرحها بين ثنايا الكتاب، مصطلحات جديدة ومبتكرة، تنزاح، وإن جزئياً، عن ما هو معروف ومتداول، ولقد سعينا إلى مراعاة ذلك حيثما أمكن. من جانب آخر،

يوظف المؤلف، كما هو متوقع، نصوصاً نثرية وشعرية، كُتبت أو ترجمت إلى الإنجليزية، كأمثلة تطبيقية على مفاهيم أو تقنيات بعينها. وعند قيامنا بترجمة المقتطفات النثرية أو الشعرية، التي تشكّل ما يقارب نصف كل فصل من فصول الكتاب مع ما يتبعها من تحليل وتوضيح، كان هدفنا الأول هو الحفاظ على التركيب اللغوي، قدر المستطاع، ودون أن يكون ذلك على حساب المعنى، كي لا يبتعد تحليل النص العربي عن المثال. وحيثما تعذّر ذلك، لجأنا إلى الاستعانة بالنص الأصل في الهوامش أو في المتن.

أخيراً، إن المطلع على حال النقد العربي اليوم، عموماً، والنقد الأدبي بشكل خاص، يجد نفسه حائراً تجاه ما أصاب هذا النقد من ذبول، خاصة وأنه شهد حتى منتصف الثمانينات من القرن الماضي، تقريباً، حركة نشيطة على مستوى الترجمة والتأليف والبحث. وللأسف، فإن كثيراً مما بات يسمى نقداً اليوم لا يتجاوز حدود الانطباعية والتعميمية، كما أن كماً كبيراً منه قد انغلق على نظريات أو مناهج أو مفاهيم باتت بمعايير النقد العالمي قديمة، وفي أحسن الأحوال عرضة للنقد نتيجة ما تلاها من تجديد وتعديل. ونأمل أن يكون كتاب **النقد اللساني** هذا مرجعاً لكل باحث ومهتم بشؤون النقد على اختلاف توجهاته وفروعه، وأن يكون ممهداً لمزيد من المنهجية في النقد الأدبي بشكل خاص، والأهم من كل ذلك، أن يكون محفزاً على التجديد والابتكار.

تمهيد للطبعة الثانية

كتاب **النقد اللساني** (*Linguistic Criticism*) هو مقدمة للدراسة النقدية للخطاب، إذ كان التركيز فيه على تلك الأعمال اللغوية التي غالباً ما يهلل لها "بالأدبية"، ولكننا حاولنا أن نوضّح أنّ كل النصوص جديرة بهذا النوع من التحليل، وأنّ الاعتقاد بصنف حصري من "الأدب" أو "اللغة الأدبية" عرضة لأن يشكّل عائقاً للتحليل لا مساعداً له. نتمنى أن يستخدم هذا الكتاب كنص في المقرّرات الجامعية التي تهدف إلى إثراء خبرة الطالب الكلّية باللغة في كل صيغها.

إن "النقد اللساني" ليس مجرد نقد للغة، بل هو نقد يوظِّف اللسانيات. وفي هذا الكتاب، يوضح الفصل الأول ما يترتب على تطبيق نموذج تقني معيّن من نماذج اللسانيات. أما عن النموذج التحليلي الخاص الذي تم توظيفه هنا، فقد استخدمنا نوع اللسانيات الذي شاعت تسميته عموماً "باللسانيات الوظيفية" (Functional Linguistics) بدلاً من "اللسانيات البنيوية" (Structural Linguistics)؛ يعتمد هذا التوجّه اللساني على النظرية القائلة إن الأنساق اللغوية (Forms of Language) في النصوص تعكس ـ وفي الوقت نفسه تصوغ ـ غاية التواصل، والديناميكيات الاجتماعية للتفاعل الثقافي

وللمعرفة الثقافية. لقد اعتمدنا إلى حد كبير على النحو الوظيفي الذي طوره م. أ. ك. هاليداي (M. A. K. Halliday)، ولكنّنا أدخلنا على هذا النموذج بعض التعديلات، وقمنا بتبسيط المصطلحات كلّما دعت الضرورة إلى ذلك. وإلى جانب تصنيفات النحو الوظيفي هذه، استخدمنا عدداً من مصطلحات النحو الإنجليزي التقليدي وتحليلاته. نتمنى أن يجد القراء هذا النمط من اللسانيات سهل المنال، فهو بالتأكيد أكثر سهولة وشيوعاً من نموذج النحو التوليدي التشومسكي (Chomskyan)، والذي لا نعتبره مناسباً على الإطلاق للغرض الذي نصبو إليه في هذا الكتاب.

تتمحور الآراء النقدية الحديثة التي شكّلت الخلفيات الفكرية لمحاجّة هذا الكتاب حول مفاهيم عدّة منها: مفهوم اللامألوفية/العدول عن المألوف (Defamiliarization)، والذي يعود الفضل في تطويره إلى الشكلانيين الروس (Russian Formalism)، ومفهوم "الإبراز" (Foregrounding) الذي استعرناه من مدرسة براغ للسانيات (ونموذجها اللساني المُفْحِم في نظرية رومان جاكوبسون Roman Jakobson وتحليله)، ومفهوما تعدّد الأصوات (Polyphony)، وتعدّد الألسن (Heteroglossia)، وما يتعلق بهما من أفكار استقيناها من باختين (Bakhtin)، هذا بالإضافة إلى مفهوم "وجهة النظر" (Point of View) الذي نهل من الدراسات الأنجلو ـ أميركية للسرد، ومن الدراسات الروسية والفرنسية لكل من أوسبنسكي (Uspensky) وجينيت (Genette). وتعد مرحلة "ما بعد البنيوية" من البنيوية الفرنسية مصدراً ثرياً للأفكار عن الطبيعة الديناميكية للنصوص، وخاصة كتابات الراحل رولان بارت (Roland Barthes). وأخيراً، فقد سعينا إلى ربط نظريتنا في اللسانيات النقدية مع الشروح النقدية ـ الأدبية واللسانية النفسية التي تبرز دور القارئ في الاستجابة للنصوص

وتأويلها. وعليه، فإن مجال هذا الكتاب ومقاربته يتميزان فعلاً بتداخل التخصصات والحقول المعرفية التي استرشد بها.

منذ نشر الطبعة الأولى من هذا الكتاب في عام 1986، أصبحت مقاربته هذه راسخة تمام الرسوخ، بعد أن طوّرناها في أعمال نقدية أخرى، وبعد أن قام زملاء آخرون بتطبيقها عملياً وبإدخال شتى التحسينات عليها، وهو أمر في غاية الأهمية. وعندما لاحت في الأفق بوادر طبعة معدّلة، استشرت زملائي الذين استخدموا الكتاب لأغراض التدريس في التغييرات المستحبة، وكانت النصيحة التي تلقيتها هي أن أحتفظ بالمحاجّة الأساسية التي يتضمنها الكتاب (والتي ترتكز بشكل رئيس على عرض مفهوم اللامألوفية/ العدول عن المألوف وما يتعلق به من تقنيات)، وأن أطوّر ذلك الطرح بطرق أخرى. وهكذا ركّزنا بشكل أساسي على تطوير بعض جوانب محاجّة الكتاب المتعلقة بالبنية اللسانية الاجتماعية (Sociolinguistics) وبالتداولية (Pragmatics): وهو اتجاه مثمر سار فيه النقد اللساني في العقد الأخير. كما وظّفنا بشكل أكبر نظرية باختين في تعدد الألسن، رابطين إياها بمصطلحي "السيميائية الاجتماعية" (Social Semiotic) و"السِجِلّ النصي" (Register) من عند هاليداي: أضفنا فصلاً جديداً (10) حول هذه الموضوعات، ووسّعنا ما له صلة بهما حيثما ورد. أما الأجزاء التي تتعامل مع دور القارئ فقد قمنا أيضاً بتوضيحها وتوسيعها، مضيفين أمثلة جديدة، من القرن العشرين، للتحليل والنقاش، كما أجرينا تعديلات أسلوبية واسعة للغة شملت الكتاب برمته، قاصدين توضيح التعبير وتلطيفه وتحديثه.

وأخيراً، وأثناء تحديث الإحالة على المراجع والنقاشات الدائرة، أجرينا تغييراً جوهرياً في طريقة عرض هذه المعلومات. فقد حذفنا الهوامش كلها لجعل القراءة أكثر يسراً. وفي نهاية كل فصل،

أضفنا قسماً بعنوان "مراجع ومقترحات للمزيد من الاطلاع"، وجاء توثيق هذه الاقتراحات كما ينبغي، مما أضفى تماسكاً على المعلومات البيبليوغرافية، ومَوْضَع كلّ مرجع في مكانه الصحيح. كل هذا جعل إرشادات القراءة أكثر وضوحاً وأسهل منالاً من مجرد قائمة في نهاية الكتاب.

الفصل الأول

المقدمة

أفضل النقد الأدبي القرن ـ عشريني هو بمجمله ذاك الذي ركّز على اللغة في الأعمال التي كان الناقد بصدد نقاشها: في المملكة المتحدة، كتاب وليام إمبسون (William Empson) **سبعة أنماط من الغموض** (*Seven Types of Ambiguity*) (1930)، وتقاليد مدرسة كامبردج في "النقد التطبيقي" (Practical Criticism)، التي ألهمتها وحافظت على ديمومتها أعمال كل من إمبسون وآي. أ. ريشاردز (I. A. Richards؛ في الولايات المتحدة، "النقد الجديد" (New Criticism) في حقبة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين (مثلاً كتاب كلينث بروكس (Cleanth Brooks) (*The Well Wrought Urn, 1947*؛ في فرنسا، الأعمال الأولى للبنيويين من مثل رولان بارت في الستينيات وبدايات السبعينيات من القرن العشرين (مثلاً كتاب بارت الرائع *S/Z*,1970). صحيح أن القيم والمصطلحاتية (Terminologies) التي وظّفها نقاد هذه الحركات يمكن أن تبدو غريبة بعض الشيء اليوم، ولكن يبدو أن جميعهم كانوا متفقين ضمناً على مبدأ أساسي فحواه الاهتمام الشديد باللغة. فهؤلاء النقاد طالما ارتكزوا في تعقيباتهم التأويلية والتقييمية على بنى لغوية محدّدة في

النصوص: التفتوا إلى التقديم والتأخير (Word-Orders) المتميز، واختيار المفردات، وأنساق الصوت والإيقاع (Patterns of Sound And Rhythm)، وتعقيدات المعنى وانفراداته (Idiosyncrasies)، وغير ذلك. وقد لا يتفق البعض مع آرائهم في النصوص، ولكن، وبفضل إحالة هؤلاء النقاد إلى بنيات لغوية حقيقية، أضحى من الممكن كحد أدنى أن نمحّص في المزاعم التي تطرح وأن نناقشها في ضوء الأدلة التي يقدمونها.

الاهتمام الواعي باللغة المستعملة في النصوص الأدبية، والأنساق التي صيغت بها، حسّن كثيراً نوعية السجال الدائر بين نقاد الأدب الأكاديميين المرموقين، إذ أصبحوا أقل ميلاً لمناقشة الأدب بحسب مواصفات من مثل مشاعرهم الخاصة، أو النيات المفترضة للمؤلف، أو الميزات الجمالية المجرّدة، أو الأحكام الأخلاقية الساذجة، بل والأهم من ذلك هو أن الدرس اللغوي حظي بقبول دارسي الأدب. ففي مرحلة مبكرة للغاية، شجّع كتاب إ. أ. ريشاردز *Practical Criticism* (1929)، بالرغم من عدم تميّزه لسانياً، على الانتباه الدقيق إلى الأدلة التي يقدّمها النص نفسه؛ وكان نقاشه المثير للجدل للممارسة النقدية معنياً بشكل مباشر بالانطباعية (Impressionism) والعناد الصلب والخاطئ الذي وجده بين دارسي الإنجليزية في كامبردج، والذين أحجموا عن النظر في النصوص نفسها عند تعقيباتهم التطبيقية عليها، بل كانوا ينتجون ردوداً جاهزة تعتمد على خبراتهم الشخصية السابقة. ومنذ نهاية ثلاثينيات القرن العشرين، نُشِرت سلسلة متعاقبة من المقررات الجامعية المؤثرة والتي بيّنت للمعلمين والطلاب الحاجة إلى جعل اللغة محور التعقيبات الأدبية: بدأ كتاب كلينث بروكس وروبرت بن وارن (Robert Penn Warren) *Understanding Poetry* (1938)، والذي حاز على قبول

واسع النطاق، هذا التقليد في المقررات الجامعية النقدية، مما شجّع على جعل اللغة محور العملية التعليمية في تدريس الأدب. وبحلول خمسينات وستينات القرن العشرين، صارت التعقيبات على اللغة ممارسة ضرورية ومقبولة ضمن النقد الأدبي: ضرورية لسبر أغوار النص الأدبي بكل تعقيداته، ولدعم ما يجري طرحه عن النص. هذه التحولات كانت المبادئ التوجيهية التي أنارت الطريق أمام كتب رائعة من مثل *Articulate Energy: An inquiry into the syntax of English poetry* لدونالد ديفي (Donald Davie) (1955)، وكتاب *The Language Poets Use* لـ وينفرد نووتني (Winifred Nowottny) (1962). وللتأكيد على أن الحركة اللسانية في النقد كانت تنتشر من خلال التعليم العالي، قام أحد طلاب نووتني في الكلية الجامعية، لندن، الروائي دايفد لودج (David Lodge) بنشر كتاب *Language of Fiction* (1966) وهو كتاب يصُبّ في مثل هذا القالب. أنا أيضاً كنت أحد تلامذة نووتني في تلك السنوات، واستوعبت الفكرة القائلة إن النقد يتحسّن من خلال الدراسة المتعمقة للغة. ولكنّي رغبت في المضي أبعد من ذلك، كي أُدْخِل مناهج اللسانيات إلى الممارسة النقدية الخاصة بالأدب. وقد ظهر كتابي *Essays on Style and Language* في السنة نفسها التي ظهر بها كتاب لودج. وأنا لا أدعي قصب السبق في مثل هذا المشروع؛ بل هناك العديد من اللسانيين، البريطانيين والأميركيين، ممن كانوا من المناصرين لما كان يعرف آنذاك "بالأسلوبية اللسانية" (Linguistic Stylistics).

لا بد من التمييز - ومثل هذا التمييز بدأ بالظهور فعلاً - بين طريقتين لدراسة الأدب "لسانياً". فمن جهة، هناك النشاط الذي كنت أشير إليه قبل قليل، ألا وهو إعطاء الأولوية للغة والانتباه الجيد لها، وهو افتراض أساسي تلخصه جملة لودج الأولى (والتي يمكن من

دون أدنى شك تطبيقها على أنواع أدبية أخرى غير الرواية). يقول لودج إن "وسيط الروائي هو اللغة، فكل ما يفعله، بصفته روائياً، فإنّما يفعله عن طريق اللغة ومن خلالها" (لودج، *Language of Fiction*, p. ix). نستنتج من هذا أنّه أيّاً كان الذي يفعله الكاتب، فإنّ تحليل اللغة هو السبيل الوحيد للاستدلال عليه. ولكن مثل هذا التحليل قد لا يكون مبنياً على منهجية بعينها، فالنقاد من أمثال لودج طغت على منهجيتهم النقدية الانتقائية والإحجام عن المصطلحية التقنية. إلا أن الموقف المنهجي البديل، كما روّج له أنصار الأسلوبيات اللسانية في ستينات القرن العشرين، كان أكثر صرامة منهجياً وأقل عرضية. فبالنسبة إلى هؤلاء، لم تكن الدراسة اللسانية للنصوص الأدبية تعني دراسة اللغة فحسب، بل ودراسة اللغة بتسخير مفاهيم ومناهج اللسانيات الحديثة أيضاً؛ يعبّر عالم اللسانيات م. أ. ك. هاليداي عن هذا الموقف بوضوح حين يقول:

عندما نتحدث إذاً عن الدراسة اللسانية للنصوص الأدبية، فإننا لا نقصد دراسة اللغة فحسب، وإنّما دراسة مثل هذه النصوص بواسطة مناهج اللسانيات. فهناك فرق بين مقولات عشوائية وشخصية وانتقائية، مثل التي يتم طرحها من حين إلى آخر، ربما كدعم لأطروحة أدبية مسبقة الإعداد، وكأنها مقولات نصية أو لسانية عن الأدب، وبين وصف للنص يعتمد على نظرية لسانية عامة (M. A. K. Halliday, "The Linguistic Study of Literary Texts", p. 217).

ولكي نكون أكثر دقة، فإنّ هاليداي يلمّح هنا إلى اختلافين اثنين بين الدراسة النقدية التقليدية للغة في الأدب، والدراسة اللسانية المقترحة حديثاً للغة في الأدب. يلمّح أولاً إلى أن الوصف اللساني متفوق تقنياً لأنّه محدّد ونظّامي وشامل. ثانياً، أن النقد الأدبي للغة قد يكون منحازاً إن حسم الناقد موقفه مسبقاً ثم دعم ادعاءاته باقتباس

جوانب مختارة من النص كأدلة. وثمة إشكالية في الطريقة التي يتصور بها هاليداي الشق الثاني من هذه المقارنة ـ تصوره يلمّح، خطأً، إلى أن التحليل اللساني تقنية تجريبية (Empirical Technique) لاكتشاف خصائص عامة على أسس معاينة تفاصيل لفظية، دون وجود فرضية مبدئية ـ وسأعود إلى هذه الإشكاليات لاحقاً، في سياق أكثر عملية.

الشق الأول من مقابلة هاليداي هو الادعاء الأساسي الذي يُتوقع صدوره عن أي ناقد لساني: إذا سلّمنا بأن اللغة هي جوهر الأدب، وأن التحليل اللغوي هو أساس النقد المتبصّر والموثوق، فمن المنطقي أن يتم توظيف أفضل مناهج التحليل المتوافرة. والأفضل بالتأكيد ليس استرجاع الناقد غير الكامل لجذاذات من النحو المدرسي ("اسم الفاعل/المفعول"، "صيغة الماضي"، "المصدر")، مكملاً نواقصه بمصطلحات بلاغية قديمة ("حذف بلاغي" (Zeugma)، و"إرداف خلفي/ الطباق" (Oxymoron))، ومصطلحات قِيَمِيَة حديثة تستخدم لِمِسْحَتِها الوصفية ("معقّد" (Complex)، "متماسك" (Cohesive)، "متعدد الخصائص" (Polyvalent)). فمثل هذه الرطانة الوصفية العشوائية، عندما يستخدمها نقاد يمارسون التحليل اللغوي (Verbal Analysis)، سوف لا تصل إلى القراء إلا بمحض الصدفة. قد يحدث التواصل إن كان الناقد وقارئه بالصدفة قد تلقيا تعليماً لقنهما مصطلحات نحوية من مثل "المصدر" (Gerund)) بطريقة متشابهة؛ أو، بسبب روعة الشرح والتفسير، ينجح الناقد بشكل ما بإيصال ما يعنيه مصطلح مثل "متماسك" في خطابه النقدي إلى القارئ؟

المصطلحات اللسانية تتمتع بمحاسن عديدة مقارنة بهذه الأدوات الاعتباطية. (وهنا أفترض أنّ قرائي لديهم، أو بصدد

اكتساب، بعض المعرفة اللسانية: هذا الكتاب لا يهدف إلى تعليم الموضوع من الصفر). فاللسانيات حقل معرفي مستقل، ومتمايز جداً، في تطوره المعاصر عن النقد الأدبي، وله أهدافه الخاصة ومعاييره: هذا الاستقلال يضمن لمصطلحات اللسانيات، عندما تدخل مجال النقد، احتفاظها بمعانيها الخاصة الراسخة، وألا تصبح تعديلات انتهازية خاضعة لاحتياجات الخطاب النقدي. يستطيع الطلاب أن يدرسوا مادة في اللسانيات وينهوا المساق وقد استوعبوا مجموعة من المفاهيم المتفق عليها، والموحّدة، على الأقل ضمن إحدى "المدارس" الكبرى التي نظّرت في الموضوع. (هناك، لا بد من الاعتراف، بعض الاختلافات في المصطلحات بين المدارس اللسانية). فمصطلحات من مثل "الأسمائية" (Nominalization)، و"العلاقات الاستقلالية" (Parataxis)، و"أنموذج" (Paradigm)، و"العامل" (Agent)، و"وحدة بنيوية صغرى" (Morpheme)، و"الإدماج" (Embedding)، وغيرها، تدل جميعها على مفاهيم ثابتة ومفهومة جيداً، يمكن تعلّمها بسهولة، وتطبيقها بيسر في الوصف الموضوعي للنصوص.

وكحد أدنى، تتسم المصطلحات المُستَمَدة من اللسانيات بميزتين أخريين نافعتين ومترابطتين: إنها تهدف إلى أن تكون شاملة (Comprehensive)، وأن تكون نظامية (Systematic).

أولاً، النظرية اللسانية تهدف إلى أن تكون شاملة في تزويدنا بمناهج كي تقدم وصفاً متكاملاً لبنية اللغة - ولكن لاحظ أن اللساني أو الأسلوبي هو من يختار جوانب النص التي يصفها سعياً لتحقيق هدف معين: فالأوصاف الفردية اصطفائية، وليست محيطة. والاكتمال يتحقق مع الترتيبية (Orderliness) وذلك عن طريق تمييز أنواع مختلفة من الحقائق اللسانية التي يجب مراعاتها، ونسبتها إلى

مستويات وصفية مختلفة. فالمستويات المحورية الثلاثة تقليدية، ومعنية بالمعنى، وبالتقديم والتأخير والظواهر المتعلقة بهما، وأخيراً بالصوت. و**المستوى الدلالي** (Semantic) في الوصف اللساني يتناول المعاني: معاني الكلمات والتعبيرات الأخرى، والعلاقات في ما بينها (مثلاً، إدخال المعنى الخاص "ببقرة" ضمن المصطلح الأكثر عمومية "حيوان"، أو التضاد في "مبلل" و"جاف")، وقواعد التأليف التي توحّد مجموعة مختارة من معاني الكلمات في مقولة مركبة كما ينبغي (أعني ليست تناقضاً، وليست هراء... إلخ). أما **علم التركيب** (Syntax)، المعروف تقليدياً بالنحو (Grammar)، فيتناول التعاقب الاصطلاحي (Conventional Sequencing) للكلمات في المركبات، والعبارات، والجمل اللغوية؛ إضافة إلى طبقات الكلام، وأيضاً القضايا الإعرابية كاللواحق المضافة إلى آخر الكلمات للإشارة إلى العدد، والملكية، وزمن الفعل(1)... إلخ. (التركيب الداخلي للكلمات يعامل كفرع ثانوي في علم التركيب ويسمى الصرف (Morphology)). وأخيراً دراسة الأصوات في اللغة تتطلب تقسيماً إلى مستويين فرعيين: **علم الأصوات** (Phonetics) والصوتيات (Phonology)، وهما على التوالي، دراسة النطق الفعلي للأصوات في الكلام، والبيانات الأولية إن جاز التعبير، وتصنيف وترتيب الأصوات كما تستخدم وتدرك اصطلاحياً في لغة ما. فضلاً عن هذه المستويات المحورية، تُقتَرح عادة مبادئ تنظيم أخرى. أحد هذه هو

[ملاحظة: إن جميع الهوامش هي من وضع المترجمة].

(1) لا بد من الإشارة إلى أن اللواحق وإن صحت في حال المثنى والجموع السليمة (جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم)، فإنها لا تصح في حال الجموع غير السليمة (جمع التكسير)، كما أنها لا تصح في حال زمنية الأفعال وذلك نظراً لاختلاف طبيعة اللغة العربية عن الإنجليزية.

التركيب الذي يتجاوز حدود الجملة (الجملة تعد الوحدة الأعلى في علم التركيب). وهذا هو مجال **نحو ـ النص** (Text-Grammar)، والمعنيّ بربط الجمل بعضها مع بعض، وتسلسل الجمل في خطاب مطوّل متماسك، وتوزيع المعلومات، والمحاور، والمحاجّة، والقصة... إلخ، على النص برمته. وثمة مستوى رئيسي آخر للغة وهو **التداولية** (Pragmatics) التي تعنى بدراسة البنية اللغوية ضمن إطار مستعملي اللغة واستعمالاتها. التداولية - في أحد نماذجها - هي دراسة الكيفية التي يشير بها الناس إلى معرفتهم بالعالم اللا - لغوي كي يكون التواصل منطقياً؛ وهي - حسب نموذج آخر - دراسة الأفعال التي يؤديها الناس من خلال استخدامهم للغة (تصريح، وعد، طلب... إلخ).

هناك فرعان آخران للسانيات، مثيران للاهتمام وخصبان في مجال البحث، وهما **اللسانيات الاجتماعية** (Sociolinguistics) و**اللسانيات النفسية** (Psycholinguistics). تعنى اللسانيات الاجتماعية بدراسة استعمال اللغة داخل المجتمع والثقافة، وتتعامل مع موضوعات من مثل التنوّعات اللغوية (Language Variation)، واللهجة (Dialect)، واللهجة الاجتماعية (Sociolect)، والسجل النصي، انظر الفصل 10، والكفاءة الاتصالية (Communicative Competence)، والجماعة اللغوية (Speech Community)، والواسِمَات الاجتماعية (Social Markers) في الكلام، واللغة والنوع الاجتماعي (Gender)، والإثنية... إلخ. أما اللسانيات النفسية فتعنى بموضوعات تتناول اللغة والدماغ: اكتساب اللغة، وكيف يعمل الدماغ عند إنتاج وفهم الأقوال (Utterances)، وتنظيم اللغة (Organization of Language) والمعرفة في الذاكرة، وتعطل التواصل اللغوي (Language Breakdown). لقد أغنت بعض جوانب اللسانيات النفسية الإدراكية (Cognitive Psycholinguistics) أجزاء هامة

من محاجّة (Argument) هذا الكتاب، مثلاً النقاش الخاص باللغة والتصنيفات (Categorization)، وتوظيف "المخططات" (Schemes) في سيرورة القراءة (الفصول 2، 3 و12).

هكذا نرى أن نموذج اللسانيات (Model of Linguistics) الذي وضحنا أهم معالمه أعلاه شامل تماماً، مما قد يدهش مَنْ هم خارج التخصص، وهذه الشمولية تعني أن بإمكاننا الحديث عن قضايا أكثر إثارة للاهتمام من مجرد الحديث عن العناصر الأساسية للتركيب. وإحدى التسهيلات التي يقدمها هذا النموذج لشخص يتقن جميع المستويات هي القدرة على الانتقال من مستوى إلى آخر (من دون الالتزام بالوصف على المستويات كلها). لنفترض أن ناقداً[2] أهّل نفسه لسانياً في كل هذه الجوانب اللغوية، ووجد، لنقل، خاصية تركيبية لافتة في نص ما ـ قد يكون ترتيباً غريباً من حيث التقديم أو التأخير، أو تكراراً استثنائياً للصفات، أو أيّاً يكن ـ فإن الناقد سيكون مؤهلاً أيضاً للبحث عن خصائص ذات صلة في البنية الدلالية، أو الإيقاع، ولتفسيرها؛ وتلك القدرة على الانتقال من مستوى إلى آخر هامة، لأن الخصائص النصية التي تهم النقاد غالباً ما تلتصق بالبناء على مستويات لغوية عديدة ومختلفة.

إضافة إلى ذلك، فإن مصطلحات اللسانيات تتسم بالنظامية. فأول مبادئ اللسانيات الحديثة، الذي صاغه بمنتهى الدقة العالم اللغوي السويسري فرديناند دو سوسور (Ferdinand de Saussure) سنة 1913، هو أن اللغة في حد ذاتها ما هي إلا نظام من الوحدات

---

(2) يستعمل المؤلف في النص الأصلي صيغة المؤنث والمذكر في الوقت نفسه (ناقد/ناقدة)، ولكن اللجوء إلى هذا في العربية يعكر صفو القراءة، وبالتالي فقد فضلنا استخدام صيغة المذكر على اعتبار أنها إشارة لغوية إلى الجنسين، ودون قصد أي تحيّز لغوي.

والسيرورات (بعبارة أخرى، ليست مجرد سلسلة من الكلمات والجمل). وإقراراً بذلك، فإن المفاهيم التي تدل عليها المصطلحات اللسانية الوصفية مصمّمة كي تكون مترابطة بانتظام. فالوحدة التركيبية التي تسمى "عبارة"، على سبيل المثال، تنتمي إلى التسلسل الهرمي المكوّن من (وحدة بنيوية صغرى ـ كلمة (Word) ـ مركب (Phrase) ـ عبارة (Clause) ـ جملة (Sentence)؛ والمركب الاسمي (Noun Phrase) والمركب الفعلي (Verb Phrase) مترابطان أيضاً بواسطة قاعدة نحوية أساسية هي الجملة ← مركب اسمي + مركب فعلي؛ والحروف كذلك ترتبط ارتباطاً عضوياً بالمركبات الاسمية ولا ترتبط بالمركبات الفعلية إلا بشكل غير مباشر؛ وهلم جرا. لذا فإن الطبيعة النظامية للمصطلحات اللسانية تسهّل الوصف النصي، وتيسّر أمر تطبيقه على نصوص أخرى، وتضمن انسجامه مع اللغة ككل، وحتى مع اللسان البشري برمته.

إن الغرض الرئيسي لهذا الكتاب إذاً، هو أن نطرح أهمية المنهج التحليلي (Analytic Method) المستنبط من اللسانيات للنقد وأن نبيّنه؛ وتنبع هذه الادعاءات من إيماننا بأن تحليلاً مستنداً إلى الاستعمال الرصين للمصطلحات اللسانية المناسبة يتمتع بتأهيل أفضل لهذا الغرض (أي النقد) مقارنة بتعقيبات الهواة المبتدئين التي لا تستعمل سوى مصطلحات نحوية هامشية. (سنطوّر في ما بعد هذه المحاجة إلى ما هو أبعد مما نحن بصدَدِه الآن من هدف منهجي متواضع). هذا كتاب مقتضب نسبياً، ولا نستطيع أن نعرّج فيه على كافة التقنيات اللسانية ذات الصلة؛ إلا أننا على ثقة بأن القراء سيستعينون بأعمال أخرى حول النقد اللساني، والأهم من ذلك، أنهم سيؤهلون أنفسهم باستقلالية في نظرية اللسانيات والتحليل اللساني. لقد حاولنا عرض تحليل نقدي يشمل جميع المستويات

الرئيسة للبناء اللغوي، ولكن من دون أن نسعى إلى تغطية كل تفصيل بنائي داخل كل مستوى. من هنا، تناقش الفصول 2 ـ 4 بعض السيرورات الدلالية الأساسية ومضامينها النفسية، مع التأكيد على أن المعاني التي نتداولها سواء في المحادثة أو في النص متأصلة في السيرورة الاجتماعية وممارساتها. ويتضمن الفصل 5 إطلالة سريعة على البنية اللغوية على مستوى الجملة، ومن ثم يركّز على البناء النصي، خاصة روابط التماسك (Cohesive Ties) النصي بأنماطها المختلفة، التي تصل الجمل بعضها مع بعض لتخرج في نهاية المطاف نصاً متكاملاً. ويستكمل الفصل 6 موضوع البنية النصية، مركزّاً على البنيات التي تُعَدّ، على نحو ما، إضافية إلى المتطلبات اللغوية الأساسية للنصوص جيدة السبك. وفي هذا الفصل، نؤكد على أن للقارئ أهمية تكاد تصل إلى أهمية الكاتب في "إنتاج" بنية ومعنى إضافيين في الأدب. ويستكشف الفصلان 7 و8 بعض جوانب البعد التداولي للغة. بينما يُمَوْضِع الفصل 7 النصوص داخل سياقاتها التواصلية الحقيقية أو المتخيلة، يخوض الفصل 8 في غمار التواصل البينشخصي (Interpersonal)، ويمحّص في تقنيات التفاعل التحادثي (Conversational Interaction) كما أعيد إنتاجها في المسرحيات والروايات؛ ثم يقدم الفصل أيضاً فكرة البناء "الحواري" (Dialogic). أما الفصل 9 فيناقش أدوات "التوجيه" اللغوية (Orienting Devices)، وهي الوسائط التي من طريقها يتم تشكيل وجهات نظر القراء والشخوص. وينحو الفصل 10 منحى اللسانيات الاجتماعية، فيستخدم مفهوم "السجّل النصي"، أو تكييف الأساليب لتتناسب مع مقامها (Setting) وغرضها. ويعود بنا الفصل 11 إلى موضوعات دلالية: إلى الطرق التي من خلالها يشي التنظيم اللغوي للنص بترتيب معين للتجربة الإنسانية، أو "الأسلوب الذهني" (Mind-Style). ويختم الفصل 12 هذا الكتاب بتأمل المنهج العام

للنقد اللساني، ومضامينه التي تتعلق بتصورنا للقارئ، وبطبيعة تدريس الأدب.

سوف يتمكن كل من يقرأ هذا الكتاب قراءة متأنية، ويدعم ذلك باستكمال القراءات المسانِدة المقترحة في اللسانيات، من اكتساب ما يمكن تسميته بأدوات البحث اللساني، وهذه عبارة عن منظومة من المفاهيم والمصطلحات، يمكن استعمالها في تحليل بنية ما، من المقاطع/ النصوص اللغوية (نصوص أدبية). ولكن يبقى السؤال: كيف يمكن توظيف هذه المنظومة؟ يرفض هاليداي التحليل الذي يتبع، ويحاول أن يبرّر ضرورة وضع أطروحة أدبية سابقة على التحليل؛ وقد يخامرنا شك بأن هاليداي يقترح الإجراء المعاكس، أي أنّه ينبغي تطبيق التحليل اللساني على النص بحيادية أولاً، إن جاز التعبير، دون تحيّز أو تخمين للنتائج، ومن هذا التحليل ستنبثق أطروحة نقدية عن النص. مهما كان قصد هاليداي، وسواء أوصى أم لم يوصِ بالانطلاق من التحليل وصولاً إلى الأطروحة، فإن هذه رؤية خاطئة ليس من وجهة نظر التحليل اللساني فحسب بل ومن وجهة نظر النقد اللساني أيضاً. وكما أصر تشومسكي (Chomsky)، فإن اللسانيات ليست إجراء استكشافياً: ليست آلة تلقائية العمل، يدخلها النص من جهة لتخرج من الجهة الأخرى تعميماتٌ دالة على خصائص النص. وفي إطار مجاز الآلة هذا، فهناك برامج حاسوب تقوم بمسح النص وتحصي، لنقل، الحالات الأسمائية، أو الكلمات المحيلة إلى معان مجرّدة، أو أشباه الجمل المكوّنة من جار ومجرور، أو ما شابه ذلك. ولكن هذا يبقى مجرد تحليل رقمي آلي، وليس لسانيات (فالأخيرة تهتم بطبيعة الأسمائية اللغوية أو أي أمر آخر كجزء من معرفة المتكلم)؛ ومن المنطلق نفسه، فإن مثل هذا التحليل لا يعد نقداً على الإطلاق. فالناقد الذي يشغّل الآلة يحتاج

إلى معرفة أنّ الأسمائية (صيغة اسم مشتقة من فعل، مثل "إحالة" ← "أحال") قد تكون بناءً دالاً وبالتالي يستحق العد؛ وسيحتاج الناقد إلى تأويل الأرقام التي نتجت عن التحليل: تأويل سيوجّهه الحدس الذي اختار دراسة الأسمائية في المقام الأول. هذا التفاعل بين الأطروحة والتحليل ضروري للنقد، وهي مسألة سنأتي على توضيحها في كل جزء من أجزاء هذا الكتاب. أظن أن الفصل 11 يقدّم بعض أوضح الأمثلة على ذلك. ونقاشنا للجزء المقتبس عن *Melmoth The Wanderer* (ص 360 – 361 من هذا الكتاب) على سبيل المثال، يركّز على تراكيب تقوم فيها الجمادات بدور الفاعل للأفعال، أو بدور الخبيرات بالمشاعر الإنسانية. إن دلالة هذه الملاحظات لا تظهر مباشرة من التركيب النصي ذاته، وإنما فقط من معرفتنا بالعلاقة بين النص وسياقه الأدبي ـ التاريخي، التي تتمظهر هنا في الخطاب القوطي[3] (Gothic). إذاً، وكما تبيّن الأمثلة اللاحقة لنص "ملموث"، فإنّه لا يوجد بأي شكل من الأشكال علاقة ثابتة بين البنية اللسانية والدلالة النقدية. والتحليل اللساني المحض لا يستطيع كشف هذه الدلالة: التحليل النقدي الذي يقارب النص كصيغة من صيغ الخطاب، والذي يتنبه للتداولية والسياق الاجتماعي والتاريخي يمكنه وحده فعل ذلك؛ كما أن التعامل مع النص كخطاب يوسّع إمكانات اللسانيات لتكون أكثر شمولية مما هي عليه الآن، ويأخذنا نحو نظرية لغوية بمعنى كامل وديناميكي، لغة تعمل داخل سياقات تاريخية واجتماعية وبلاغية.

إذاً، وبينما نتفق مع هاليداي بأن النقد اللساني ينبغي أن يعتمد على مفاهيم مستقاة من نظرية لسانية دقيقة ـ لأن هذه أكثر فاعلية

(3) الأدب القوطي هو ما يعرف بـ"أدب الظلام" كجنس أدبي له خصائصه.

وموضوعية من مصطلحات النقد الأدبي الاصطلاحي ـ عليّ أن أؤكّد أن اللسانيات بهذا المعنى ليست إجراءً استكشافياً، وليست إجراءً نقدياً: لذلك، فهي بحاجة لأن توجهها فرضيات أولية تتم مراجعتها في ضوء الأدلة اللغوية، ويتم تعديلها وتأكيدها تدريجياً بتدرّج التحليل. والنقاد المعادون لاستخدام اللسانيات في النقد الأدبي حرّفوا في بعض الأحيان اللسانيات وقدّموها على أنها ضرب من ضروب الآلية اللا ـ إنسانية القادرة فقط على تفكيك الأعمال الأدبية بلا حساسية ولا شعور. وهذا رسم كاريكاتوري مضلِّل عن النقد اللساني؛ وأتمنى أن يفعل هذا الكتاب شيئاً لطمأنة النقاد أن اللسانيات لا تعمل بتلك الطريقة الآلية.

ما هي، إذاً، مصادر الفرضيات العامة التي يمكن أن توجّه عمل النقد اللساني؟ فإلى حد ما، يمكن اشتقاق أجزاء من الإطار العام للنقد الأدبي الموجود أصلاً، وهذا ما فعلناه في بعض أجزاء هذا الكتاب؛ ولكن علينا تسجيل تحفّظ عام بالقول إنّه من غير الواقعي الافتراض بأنّ جميع المقدّمات المنطقية العامة للنقد الأدبي وقيمه يمكن أن تبقى متماسكة عندما نستعين بالتحليل اللساني وندخله كمساعِد منهجي فعّال. كبداية، العديد من الافتراضات التي يشتغل بها نقاد الأدب فقيرة التعريف، بل ومبهمة: ماذا تعني "وحدة النص"، و"التوتر"، و"البناء"، و"المفارقة"، و"الواقعية"، وغيرها من المصطلحات؟ العديد من هذه المفاهيم يمكن تقويمه وذلك بإيضاحه عن طريق التبصّر المعرفي الذي تنيره نظرية لسانية ثرية بما فيه الكفاءة ـ نظرية تفسح المجال، بشكل خاص، أمام مفاهيم النص النحوية والتداولية. وهناك عقبة رئيسة لا بد من تجاوزها إن شئنا أن تؤثر اللسانيات في النظرية الأدبية تأثيراً كاملاً ومنتجاً. فكما سيصبح واضحاً كلّما تقدمنا في كتابنا هذا، فإننا نجد مغالطات في

افتراضات النقاد بأن "الأدب" شكل مميز ومستقل من أشكال الخطاب. إن اقتراح جوهر متميّز للأدب، أي غير موجود في "الاستعمالات الأخرى للغة"، يعني بناء معوّقات في طريق الفهم السليم للأدب كلغة. وسنرجع لاحقاً إلى هذه القضية وتفريعاتها المتشعبة.

ثمة سبب آخر وراء عدم إمكانية جعل التحليل اللساني مجرد مسألة مرتبطة بإضافة أداة تحليلية تعالج المناطق الإشكالية في أي نظرية أدبية موجودة، تماماً مثل تثبيت مسمار حفر في مثقاب. إن التحليل اللساني ليس "مجرد" منهج تحليل محايد يمكن أن ينسجم مع أي إطار نظري. فالنموذج اللساني للتحليل هو نموذج لغوي، أو بعبارة أخرى، هو نموذج يقتضي بالضرورة وجود نظرية عن طبيعة اللغة تتحكم في السيرورات المتبعة في عملية وصفها: وقد نجد بوناً شاسعاً بين مثل هذه النظرية وما يفترضه النموذج النقدي مسبقاً. إنّه من الضروري أن نعي تماما أنّه لا توجد "لسانيات" واحدة فقط، وإنما تنوعات من نظريات متمايزة جداً، لا يبرز من خلالها اختلافات في المصطلحية فحسب، وإنّما اختلاف تام في طرق رؤيتها للغة وللعالم. ولأغراضنا النقدية العملية التي نتوخاها في هذا الكتاب، فإنه لا بد من التمييز عموماً بين نظريات اللغة **البنيوية ـ التوليدية** (Structural-Generative) من جانب، **والوظيفية ـ النصية** (Functional-Textual) من جانب آخر، مع التأكيد على أنّ النمط الأول غير مناسب على الإطلاق للنقد اللساني. فالنحو التوليدي من النوع الذي بشّر به نعوم تشومسكي (Noam Chomsky) في نهايات الخمسينات من القرن العشرين، الذي طوّره، هو وغيره، ليصلنا بعدة نماذج منذ ذلك الحين، يمكن أن يكون مثالاً جيداً للصنف الأول. فالنحو التوليدي ليس معنياً بالأقوال والنصوص الحقيقة كما

نتداولها في الواقع المعاش، بل هو مكرس للتعرّف على ما هو "كلّي" (Universal) في اللغة: على سبيل المثال، إن تم التعرّف على تركيب نحوي في نص على أنه، لنقل، "إدماج مركزي" (Central-Embedded)، أو "أسمائية"، أو "إلحاق" (Suffixation)، أو أي شيء آخر، فإنّ الاهتمام الرئيسي لعالم اللسانيات التوليدية هو إثبات أنّ هذا النوع من التركيب هو سيرورة متاحة ضمن مجموعة كاملة من الاحتمالات التركيبية الموجودة في اللغة الإنسانية ككل. (وعليه، فإن النحو التوليدي بكل بساطة نفسيّ في توجهه، ومعنيّ بالإمكانات التركيبية التي يقدر عليها العقل البشري). وعند هؤلاء، يتم مسح النص لجمع المعلومات، ثم تُقترح التراكيب وتُراجع في ضوء حدس المتكلمين، ثم ينسى النص. فالنحو التوليدي لا يقدّم أي تفسير لسبب ورود ذلك التركيب في ذلك القول، ولا يقدّم أيضاً توضيحاً لتأثيره ـ وهذا تماماً هو النوع من الملاحظات الذي يهتم به النقد. أما نموذج النحو الوظيفي ـ النصي من الجانب الآخر، وهو النوع الذي يوظّفه هذا الكتاب، فإنّه مهيأ خصيصاً ليسمح بالملاحظات والتفسيرات الفردية، مما يجعله أكثر ملائمة للمهمة التي نسعى إلى أدائها. وهذا النوع من النحو، والذي خرج من رحم حلقة براغ للسانيات في ثلاثينات القرن العشرين، متاح اليوم في نموذج اللسانيات الوظيفية المفصّل تفصيلاً كاملاً الذي طوره م. أ. هاليداي وزملاؤه. إن اللسانيات الوظيفية تحترم كلّية النصوص وخصوصيتها بدلاً من مجرد استيعاب محتوياتها داخل مخطّط مبجّل ومفرط في تجريديته. فلكل نص، يقدّم هذا النوع وصفاً للأنساق اللغوية، ولكنّ البناء الذي يكشف عنه التحليل لا يُتْرَك كما هو: اللسانيّ الوظيفيّ يسعى دائماً إلى فهم سبب وجود هذه الأنساق اللغوية بالذات، وتعليل ذلك من زاوية الاحتياجات الاجتماعية والتواصلية التي جاء النص ليخدمها. وفي اعتقادي، فإن هذه الفضولية حول السبب

والوظيفية تنسجم انسجاماً تاماً مع افتتان النقد الأدبي بالبحث التفسيري، وهي بذلك مساعد طبيعي له، ومصدر للأفكار. وهذا لا يعني أن العلاقة بين اللسانيات الوظيفية والنقد الأدبي لا يشوبها التوتر والاحتكاك، إلا أنّ هذا يجب النظر إليه كمصدر للتكيّف والتطور لا كمعيق.

مجموعة رئيسية من الأفكار التي استعرتها من النظرية الأدبية، وربطتها ببعض المفاهيم الأساسية في اللسانيات الوظيفية، تندرج ضمن مجالي **"الاعتيادية"** (Habitualization) و**"اللامألوفية"** (Defamiliarization)، هاتان الفكرتان تنحدران من فكر الشكلانيين الروس في بدايات القرن العشرين، والذي عبّر عنه بشكل خاص فيكتور شكلوفسكي (Victor Shklovsky). والاعتيادية، حسب شكلوفسكي، هي نزوع أساسي في علم النفس الإدراكي (وعليه، في المعرفة والمعنى). فإن كانت التجربة اعتيادية، يصبح الإدراك تلقائياً وغير نقدي. أما في ما يخص اللغة، فتصبح المعاني راسخة بعمق في أذهان أفراد المجتمع طالما أنها مشفّرة في أشكال تعبير اصطلاحية، شائعة الاستعمال ومألوفة. فالاعتيادية، إذاً، هي ذبول الفكر واللغة. والفن الكلامي، بالنسبة إلى شكلوفسكي، يوظّف استعمالات لغوية تجعل الخبرة لا ـ مألوفة، وترمّم عنصر الجدة والوعي النقدي. ونظرية هاليداي في اللغة "كسيمياء اجتماعية" توفّر لنا توضيحاً لكيفية دمغ أصناف مختلفة من البنى اللسانية بمعان اصطلاحية. ومن ثم (منطقياً؛ ولكن قبل هاليداي بثلاثين عاماً) فإن طرح أورويل (Orwell) الذي لقي إقبالاً كبيراً بأنّ الاستعمال الاصطلاحي للكلمات يجعل المعاني ذابلة وغير دقيقة وتلقائية، يقدّم تفسيراً وجيهاً لانحطاط السيمياء الاجتماعية، ويبدو نسخة لسانية مثالية لنظرية شكلوفسكي النفسية عن ذبول الأشياء المثقلة بالاعتياد. وفي هذا

الكتاب، فإننا نواصل لنوضح أن ممارسات نقدية ولغوية متنوعة قادرة على كسر طوق التشفير الاصطلاحي وتعزيز اللامألوفية. وجدير بالإشارة أننا نستعين بفكرة شكلوفسكي بأنّ اللغة قادرة على تعزيز اللامألوفية دون أن نلتزم باعتقاده بأنّ هذا من شأنه أن يؤسس لنظرية عالمية في الفن. التوسّع الأخير لا يبدو ضرورياً بالنسبة إلينا.

بالاستعانة بنظرية الروس الأدبية واللسانية مرة أخرى، فقد وظفنا توظيفاً مكثفاً أفكار ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، الذي كان لأعماله تأثير ملموس في الغرب بعد أن تم اكتشافها وترجمتها، مؤخراً، في السبعينات من القرن العشرين. ويشتهر باختين بوجهة نظره بأنّ الأدب في جوهره "**حواري**" (Dialogic) في بنيته؛ وحسب مصطلحاتنا، فإنّ مفهوم الحوارية هذا يعني تحقيق اللامألوفية النقدية عن طريق مقابلة أصوات وأيديولوجيات مختلفة داخل النص الواحد. وسنعرض لمفهوم الحوارية في الفصل 8، بينما نناقش النص المتعدّد (Plural Text) أو المتعدّد ألسنياً (Heteroglossic) في الفصل 10.

ومن المفاهيم الشائعة في كثير من النقد الأدبي (تحت مسميات مختلفة)، والذي يبدو مناسباً من وجهة النظر اللسانية مفهوم **التماسك** (Cohesion). ويتضمن هذا المفهوم - حتماً مفهوم تقييمي في الدراسات الأدبية - أنّ النصوص الأدبية موحّدة عن طريق توظيف روابط وأصداء وتوافقات بين الأجزاء الأكبر من الجملة. وثمة فكرة أخرى مرتبطة بمفهوم العلاقات التماسكية، صاغها رومان جاكوبسون، وهي أن التوافقات عبر الجمل تُظْهِر أبعاداً إضافية للمعنى. لقد حاولنا في الفصلين 5 و6 أن نبيّن كيف ترتبط سيرورات التماسك هذه بمبادئ بنائية تطال كل جانب من جوانب اللغة، كما سعينا إلى تطبيقها من خلال تحليل أمثلة أدبية.

وفكرة قيّمة أخرى استعرناها من النقد الأدبي هي **وجهة النظر** -

باب صعب، بل وصنف حدسي في النقد الأدبي، ولكنّه راسخ جداً ولا غنى عنه على ما يبدو. وينبع اهتمامنا بهذا الباب جزئياً من إيماننا بأن "وجهة النظر" ينبغي أن تكون مكوِّناً معيارياً من مكونات النظرية اللسانية، إن استطاعت اللسانيات أن تمتد بنفسها إلى ما هو أبعد من حدود الجملة كي تفسر السيرورات التواصلية في نصوص كاملة. ووجهة النظر ترتبط بجميع جوانب "التوجيه": الموقف الذي يتبناه المتكلم أو المؤلف، وموقف الوعي الذي يصوره النص، والموقف المتضمن للقارئ أو المخاطب. وفي الفصل 9 نتطرق إلى هذه الموضوعات، متتبعين عن كثب أطروحات كاتب واحد، المنظّر الأدبي بوريس أوسبنسكي (Boris Uspensky)، الذي يقف لحسن الحظ موقفاً وسطاً بين الأدب واللسانيات: لقد حاولنا تحويل نظريته إلى نظرية لسانية بحتة. ومفهوم التبئير (Focalization) الشائع والمأخوذ من جيرار جينيت (Gerard Genette) يتم تقديمه أيضاً. أما الفصل 11، وعنوانه "المعنى وتصوّر العالم"، فيتطرّق بالتفصيل إلى جانب واحد من جوانب "وجهة النظر"؛ ويعيدنا إلى الموضوعات الدلالية التي بدأ بها الكتاب. تقليدياً، ساد اعتقاد بأن الاختيارات الأسلوبية المتسقة تدل بشكل منتظم على ترتيبات مميّزة وخاصة للخبرة: مشاعر ورؤى مختلفة للعالم المحيط بنا. سنقوم في هذا الفصل بشرح كيفية اشتغال هذا داخل الخطاب المتخيّل؛ نربط بين رؤى العالم المقترحة من قبل المؤلفين والشخصيات بخيارات لسانية مختلفة.

في الفقرات الثلاث الأخيرة اخترنا بعض القضايا التي يتناولها هذا الكتاب، والتي تتقارب في جنباتها تقارباً كبيراً، مفاهيم أدبية عامة، ومفاهيم إحدى النظريات اللسانية - تعديلنا للسانيات "الوظيفية" عند هاليداي - كما أنّ هذه المفاهيم توضح بعضها بعضاً

وتظهر تطوراً متبادلاً. ومع ذلك، فإن العلاقة بين الحقلين المعرفيين عموماً تتسم بعدم التعاون؛ أي علاقة توتر وانتقاد. علينا أن نبيّن أننا لا نرى في ذلك أمراً سيئاً على الإطلاق، خاصة وأن كلا الحقلين اللذين يضعهما النقد اللساني في حالة مقابلة يحتاجان إلى درجة من الإصلاح. وهنا سنلفت الانتباه إلى نزاع مركزي وأساسي بين الحقلين: هذا مرتبط بالجدل حول القضية الأساسية المرتبطة بمرتبة الأدب وطبيعته. لقد أكدنا في البداية أنّ كثيراً من النقد الأدبي الجاد في هذا القرن كان نقداً يبني تأويلاته على خصائص موضوعية في لغة النصوص؛ وقد اقترحنا، في هذا السياق، أن استعمال التحليل اللساني ينبغي أن يكون تطوراً طبيعياً نحو موضوعية أكبر. ولكن هذا الاقتراح رُفض رفضاً قاطعاً من قبل النقاد؛ ولأسباب غامضة عموماً. والدراسة المتأنية لصياغة مقولة لودج المقتبسة في صفحة 20 سابقاً يمكنها أن تكشف الكثير. فاللغة "وسيط" بالنسبة إلى الروائي، شبيهة على ما يبدو بالدهان والبرونز والسيلولويد. وهذا المجاز يخفي في طياته وببساطة مضمون فحواه أن "اللغة ما هي إلا وسيط"؛ والشيء الحقيقي هو الرواية (أو القصيدة. . . إلخ)، التي يتم تبليغها "عن طريق ومن خلال" الوسيط. وعليه، فقد باتت ماهية الأدب ماهية وجودية غامضة غير محدّدة، وهي أيضاً ماهية تتجاوز اللغة بشكل أو بآخر. إلا أن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى اللسانيات، فالأدب ما هو إلا لغة، ويمكن التنظير له تماماً مثل أي خطاب آخر؛ إنّه من غير المنطقي أن نحط من قيمة اللغة وأن نعتبرها مجرد وسيط، خاصة وأن معاني النص ومحاوره وبنياته الكبرى، أدبياً كان أم غير أدبي، يركّبها النص بطريقة فذة من خلال علاقاته البينية (Inter-Relation) مع السياق الاجتماعي وغيره من السياقات. قد يصعب على نقاد الأدب قبول مثل هذا الموقف، لأنه يبدو وكأنّه يخلع عن الأدب هالته الخاصة المزعومة (وحتى قيمته)، وينحدر به إلى مستوى لغة

السوق. ولكن هذه المساواة بين لغة الأدب ولغة السوق ضرورية للنقد اللساني إن أردنا الحصول على شتى أنواع المعلومات التي توفرها اللسانيات عن اللغة. نريد أن نبيّن أن الرواية أو القصيدة نص مركب البنية؛ وأن صورته البنيوية، بسبب سيرورات السيميائية الاجتماعية، تشكل تمثيلاً لعالم مفعم بالنشاطات والأحوال والقيم؛ وأن هذا النص تفاعل تواصلي بين منتجه ومستهلكه، داخل سياقات اجتماعية ومؤسساتية شديدة الصلة به. وهذه المميزات للرواية أو القصيدة لا تتعدى كونها الضالة التي تبحث عنها اللسانيات الوظيفية عندما تدرس مواد "غير أدبية"، مثل المحادثات أو الرسائل أو الوثائق الرسمية. قد يكون هذا التوصيف لأهداف التحليل اللساني أغنى، وبالتالي أكثر قبولاً مما يتوقعه نقاد الأدب عادة. ولكن بالنسبة إلينا على كل الأحوال، فإن هذا ما يشمله التنظير كلغة. ولا حاجة إلى افتراض أي مميزات أدبية مجرّدة خارج حدود الوسيط، لأن المميزات البلاغية والسيميائية قيد النقاش يجب أن تظهر ضمن توصيفات لسانية عادية إلا إذا قاربنا اللسانيات من منظور ضيق جداً.

في الصفحة 30 من هذا الكتاب، طرحت سؤالاً عن مصادر المعرفة والفرضيات التي توجّه التحليل اللساني عند قيامه بمهمة أكثر طموحاً كالنقد اللساني. ولم أجب عن هذا السؤال إلاّ جزئياً، وذلك بالإشارة إلى النقد الأدبي ونظريته كمصدر لبعض المفاهيم ذات الطابع شبه ـ النظري (وجهة النظر. . . إلخ). أمّا الأجزاء الأخرى من الإجابة عن السؤال فنابعة من مواصفات النموذج اللساني الذي أقترحه. يُفْتَرَض أن يكون واضحاً عند هذا الحد أننا لا نتصوّر اللسانيات كتقنية ميكانيكية صرفة غرضها إعطاء تفاصيل عن تركيب النصوص ضمن الحدود الضيقة للنحو والصوتيات. والاختلاف المفصلي بين مقاربتنا وبين، لنقل، التحليل اللساني الكلاسيكي الذي

طبّقه رومان جاكوبسون على القصائد (انظر الفصل 6 و12)، هو أن النموذج اللساني الذي نستعمله يحاول بجد أن يشتمل على أبعاد تداولية واجتماعية وتاريخية للغة. فالتداولية ترتبط بالعلاقات بين اللغة ومستعمليها. إنها جزء من اللسانيات التي ما زالت إلى حد كبير موضع نقاش وتطوّر، ولكن من الواضح أنها تتضمن في ما تتضمن الموضوعات التالية: الأفعال البينشخصية والاجتماعية التي يؤديها المتكلمون من خلال الكلام أو الكتابة؛ لذلك، فإن ما تعنى به التداولية لا يركز فقط على بناء المحادثة بل وعلى كل أشكال التواصل اللساني أيضاً **كتفاعل** (انظر فصل 8)؛ وهناك أيضاً العلاقات المتنوعة بين استعمال اللغة وأنواع سياقاتها المختلفة (أنظر فصل 7)؛ ثم وبشكل خاص لدينا العلاقات مع السياقات الاجتماعية وتطوراتها التاريخية؛ وكذلك وبشكل أساسي، أنظمة المعرفة المشتركة داخل الجماعات، وبين المتكلمين، والتي تجعل من التواصل أمراً ممكناً ـ وهذه هي المنطقة التي تتقاطع فيها التداولية مع علم الدلالة (Semantics).

إن تم توسيع اللسانيات على هذا النحو، وصولاً إلى مجال تداولية التواصل، وأَدْمَجَت علمَ دلالةٍ ذا أسس اجتماعية، فسيصبح من الطبيعي أن نشير إلى البنية الاجتماعية، والتاريخ، وتطوّر الأفكار كعناصر أساسية في النقد اللساني. وهذه جوانب من سياق الأدب التي لم تنل تقليدياً، اهتماماً كبيراً من قبل نقاد الأدب الذين ركّزوا على اللغة ـ وفي الحقيقة فإن صلة التاريخ والسياق الاجتماعي قد تم رفضها من قبل النقاد؛ وفي وقت سابق، فإن التصور الشكلاني للسانيات يمكن أن يكون قد شجّع على هذا الرفض. إلاّ أنه من الأساس في مقاربتنا أن نفهم أن دلالة البنيات اللسانية في الأدب معتمدة على العلاقات بين البنيات النصية والظروف الاجتماعية

والمؤسساتية والأيديولوجية لإنتاجها وتلقيها. لذلك فالتاريخ، والبنيات الاجتماعية والأيديولوجية هي مصادر رئيسية للأطر المعرفية والافتراضية في النقد اللساني. (للأسف لا نستطيع الخوض في هذه المناطق بالتفصيل لكل الأمثلة المحللة في هذا الكتاب القصير، ولكننا سنعود إلى هذه القضايا، مع بعض التوضيح، في الفصل الختامي). وفي قراءتنا للنظرية النقدية المعاصرة، وفي ظل تأكيدها على الخطاب والأيديولوجيا والتاريخ، فإن المقاربة اللسانية التي نطرحها في هذا الكتاب يمكنها أن تقدّم إسهامات أعظم من تلك التي قدّمتها الأسلوبية عندما بدأت تترك بصماتها على المشهد العام في ستينات القرن الماضي شكلانية الطابع.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

تتضمن قائمة مراجع الفصل الأول العديد من الأعمال التي تغطي الخلفية المعرفية للحقل والاهتمامات العامة داخله. وقد أدرجنا في نهاية كل فصل قراءات أكثر تخصصاً، وذات صلة مباشرة بما يثار في تلك الفصول من قضايا، وتشمل تلك القراءات دراسات هامة تستحق الإدراج هنا. أما بالنسبة إلى الأعمال الأقدم، فقد أحلنا القارئ إلى طبعات حديثة، وأضفنا تواريخ النشر الأصلية داخل قوسين مربعين.

لقد نشأت تقاليد النقد الأدبي الحديث التي تهتم بالبعد اللغوي في النصوص الأدبية بشكل خاص في عشرينيات القرن العشرين في بريطانيا (تحت مسمى "النقد التطبيقي")، وفي الثلاثينيات في أميركا الشمالية (تحت مسمى "النقد الجديد"). ومن الأعمال الرائدة في مدرسة النقد التطبيقي في بريطانيا:

Richards Ivor Armstrong: *Principles of Literary Criticism* (London:

Routledge and Kegan Paul, 1963, [1924], and *Practical Criticism* (New York: Harcourt, Brace and World, 1956, [1929]).

William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (New York: New Directions, 1966, [1930].

والكتاب الأهم في تقاليد النقد الجديد الأميركي:

Brooks Cleanth and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, 3rd ed. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, [1938]).

ويزودنا الكتاب التالي بتعريف نظري واف عن مبادئ مدرسة النقد الجديد:

Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and World, 1956, [1948]).

والكتاب الذي لا يمكن الاستغناء عنه في إطار "النقد الجديد" هو:

Brooks Cleanth, *The Well Wrought Urn* (New York: Harcourt, Brace and World, 1968, [1947]).

ومع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، لاقى النقد التطبيقي للأدب الذي تبنى طريقة القراءة الدقيقة للغة قبولاً واسعاً في إنجلترا وأميركا، وصدر عدد من الدراسات النقدية المتميزة المتبنية لهذا التوجه ومنها:

Davie Donald, *Articulate Energy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1955).

Winifred Nowottny, *The Language Poets Use* (London: Athlone Press, 1962).

David Lodge, *Language of Fiction* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).

وصدر أيضاً كتاب أساسي يعتمد مناهج إ. أ. ريتشاردز بعنوان:

C. B. Cox and Anthony Edward Dyson, *Modern Poetry: Studies in Practical Criticism* (London: Edward Arnold, 1963).

وفرت التقاليد النقدية الإنجليزية والأميركية سياقاً مستقلاً للنقد اللساني،

إلا أنها لم تكن النموذج الأوحد الذي ساند هذا النقد. فقد كان لتراث الشكلانية الروسية تأثير كبير، والذي ازدهر في العقدين الأولين من القرن الماضي، ولكنه لم يكن معروفاً على نحو واسع في الغرب حتى وقت متأخر. وقد أعاد الكتاب التالي نشر الكتابات الأساسية للشكلانية الروسية:

Lemon Lieutenant and Mario J. Reis, *Russian Formalist Criticism* (London, Neb.: University of Nebraska Press, 1965),

ويشمل الكتاب سالف الذكر مقالة شكلوفسكي الأساسية بعنوان "Art as technique" (1917)، صدر أيضاً كتاب:

Ladislav Matejka and Krystyna Pomerska, *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971).

وللتعرف على الشكلانية الروسية عن كثب، انظر:

Victor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine* (The Hague: Mouton, 1965).

Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979).

الإحالات إلى كتابات ميخائيل باختين موجودة أدناه ص 186–188 من هذا الكتاب؛ وبخصوص كتابات بوريس أوسبنسكي، انظر الفصل 9 وص 297 – 298 من هذا الكتاب.

كانت الشكلانية - إلى جانب لسانيات ف. دو سوسور - من الأعمدة الرئيسة للبنيوية الفرنسية التي ازدهرت في ستينيات القرن العشرين، وبدورها أثّرت في النقد اللساني. ومن الكتب التمهيدية لهذه المدرسة:

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).

Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (London: Methuen, 1977).

ومن أروع الكتابات في البنيوية الفرنسية كتب رولان بارت وتشمل:

Roland Barthes: *Elements of Semiology* (London: Cape, 1967, [1964]), and *S/ Z* (London: Cape, 1975, [1970]), and *Mythologies* (London: Cape, 1972, [1957]).

وسنستشهد بكتابات أخرى عن البنيوية في المكان المناسب، أدناه. ويعد ج. جينيت على قدر كبير من الأهمية في معالجتنا لـ "وجهة النظر": انظر الفصل 9، ص 297 – 298 من هذا الكتاب.

الآن سأقدم قائمة قراءة أساسية للأسلوبية والنقد اللساني، مشيراً إلى كتب تتميز بشيوعها وسهولة فهمها، و/ أو كان لها أثر عميق على تطور الحقل المعرفي. مراجع حول موضوعات بعينها ستعطى لاحقاً. ومن المراجع العامة التي لا يمكن الاستغناء عنها، خاصة في تعريف المصطلحات، والتأويلات، والتطوّر التاريخي، وثبت المراجع:

Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics* (London: Longman, 1989).

وللاطلاع على مراجعة تحليلية موثوقة للحقل انظر:

David Birch, *Language, Literature, and Critical Practice* (London: Routledge, 1989).

ومن الكتب الهامة من كتب المراحل الأولى من نشوء الأسلوبية في الولايات المتحدة:

Thomas Albert Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960),

ويحتوي الكتاب على مقالة مثيرة للجدل وأساسية بعنوان "Linguistics and Poetics" لرومان جاكوبسون، والتي سنشير إليها بتكرار في هذا الكتاب. ومن الكتب المحرّرة الرائدة التي مهدت لتطور الأسلوبيات اللسانية في الولايات المتحدة:

Santa Barbara Chatman and S. R. Levin, eds., *Essays on the Language of Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1967).

D. C. Freeman, ed., *Linguistics and Literary Style* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970).

ويعيد كتاب شاتمان وليفين نشر مقالة هاليداي "The Linguistic Study of Literary Texts" التي اقتبسنا منها في ص 20–21 من هذا الكتاب، والمقال منشور على الصفحات 217 ـ 223.

والكتابان اللذان ساعدا على انطلاق "الأسلوبية" في إنجلترا هما:

Roger Fowler ed., *Essays on Style and Language* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).

Geoffrey Neil Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (London: Longman, 1969).

علماً بأن الكتاب الثاني مفيد جداً. ولكتاب متمم للكتاب الثاني، انظر:

Geoffrey Neil Leech and Mick Short, *Style in Fiction* (London: Longman, 1981).

ظهرت في السبعينات مقدمات جذّابة ربطت الأسلوبية بالتعليم وبخبرة الطلاب، ومنها على سبيل المثال:

Anne Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics* (London: Batsford, 1976).

Henry G. Widdowson, *Stylistics and the Teaching of Literature* (London: Longman, 1975).

ومن مختارات المقالات النافعة:

Ronald Carter, ed., *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics* (London: Allen and Unwin, 1982).

خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، كان تحولاً هاماً يحدث في الأسلوبيات اللسانية، حركة نحو ما يعرف اليوم بالنقد اللساني: الأسلوبيون كانوا أقل انشغالاً بالبنى الشكلية للغة في النصوص الأدبية، وأكثر ميلاً للتركيز على العلاقات بين النصوص

وسياقاتها التاريخية والاجتماعية، وعلى الجوانب التفاعلية في النصوص، بمعنى أنهم ركّزوا عموماً على الجوانب التداولية للأدب. وللاطلاع على أطروحات تمثل هذا التحوّل، انظر:

Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (London: Batsford, 1981).

ولمقال مقتضب موجّه لقراء أدب نقديين انظر:

Roger Fowler, "Literature, " in: Megan Coyle [et al.], *Encyclopedia of Literature and Criticism* (London: Routledge, 1990), pp. 23-26.

في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين ظهر عدد من الكتب القيمة والمسهّلة في التقليد الجديد من النقد اللساني. انظر، على سبيل المثال:

David Birch and Michael O'Toole, *Functions of Style* (London: Pinter, 1988).

Roland Carter and Paul Simpson, eds., *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics* (London: Unwin Hyman, 1989).

Roger Sell, ed., *Literary Pragmatics* (London: Routledge, 1991).

Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge, 1988).

Michael Toolan, ed., *Language, Text and Context: Essays in Stylistics* (London: Routledge, 1992).

ومن الكتب الجديدة الشبيهة من حيث التوجه، ولكن بتصميم موجّه للطلاب نذكر:

Alan Durant and Nigel Fabb, *Literary Studies in Action* (London: Routledge, 1990).

John Haynes, *Introducing Stylistics* (London: Unwin Hyman, 1989).

Rob Pope, *Textual Intervention: Critical and Creative Strategies for Literary Studies* (London: Routledge, 1995).

يقدّم الكتاب التالي إطاراً مرجعياً تاريخياً مفيداً لنقاشات الشعر الواردة في كتابنا:

Richard Bradford, *A Linguistic History of English Poetry* (London: Routledge, 1993).

يستحيل تمثيل اللسانيات - كحقل معرفي منفصل عن النقد اللساني- في قائمة قصيرة من القراءات التمهيدية. إنها موضوع واسع وشامل، وذو فروع وتطبيقات متمايزة لا تمت أغلبها بصلة إلى الأدب أو حتى النصوص. حالياً، تعتمد الموسوعة التالية:

R. E. Asher, ed., *Encyclopedia of Language and Linguistics* (Oxford: Pergamon Press, 1994),

وتضم هذه الموسوعة عشرة أجزاء مخيفة، وتحتوي على خمسة ملايين كلمة. (ومع ذلك، فالموسوعة تحتوي على 200,000 كلمة من مجال اللغة والأدب- اعتراف مفرح بأن الأسلوبية والنقد اللساني يشكلان جزءاً معترفاً به في اللسانيات). ومن الكتب التي تعرّف بنطاق اللسانيات ولكن على نحو معقول، ومقدّم بأسلوب جذّاب نذكر:

David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

هناك أيضاً كتابان رائعان حازا على شعبية واسعة ويعطيان لمحة عن مدرستين مختلفتين من مدارس اللسانيات وهما:

Jean Aitchison, *The Articulate Mammal*, 3rd ed. (London: Routledge, 1989).

Martin Montgomery, *An Introduction to Language and Society* (London: Routledge, 1986).

ومن المراجع الأساسية للنظرية اللسانية، تجدر الإشارة إلى كتاب مؤسس البنيوية واللسانيات البنيوية:

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics,* trans. by Wade Baskin (Glasgow: Fontana, 1974, [1916]).

ويحتوي الكتاب سالف الذكر على مقدمة بقلم ج. كلر (J. Culler). في السنوات الثلاثين الأخيرة، كان نموذج اللسانيات البنيوية المهيمن هو النحو التوليدي الذي ابتكره نعوم تشومسكي: انظر عمله الرائد:

Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (The Hague: Mouton, 1957).

ولنموذج أحدث انظر كتابه:

Noam Chomsky, *Knowledge of Language* (New York: Praeger, 1986).

للاطلاع على مرجع ميسّر لنظرية تشومسكي وإسهاماته في حقل اللسانيات انظر:

John Lyons, *Chomsky,* 3rd ed. (London: Fontana, 1991).

ومع ذلك، وكما طرحت في هذا الفصل، فإن اللسانيات البنيوية عموماً، حتى تمثيلاتها الحديثة في النحو التوليدي التشومسكي، تظل أقل أهمية للنقد اللساني من اللسانيات الوظيفية المعاصرة. وترجع أصول "الوظيفية" إلى حلقة براغ للسانيات في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين: انظر:

Josef Vachek, ed., *A Prague School Reader in Linguistics* (Bloomington: Indiana University Press, 1964).

ويعتبر النموذج الوظيفي الذي طوّر كل تفاصيله عالم اللسانيات الإنجليزي مايكل هاليداي أكثر النماذج الوظيفية للغة تطوراً، انظر كتابه:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, *Introduction to Functional Grammar,* 2nd ed. (London: Edward Arnold, 1994).

سنحيل بتفصيل أكبر إلى كتابات هاليداي في الأماكن المناسبة لذلك من

الكتاب، ولكن لا بد من الإشارة إلى مقالة لا غنى عنها وتتضمن مقدمة سهلة للنظرية وتطبيق على عمل أدبي:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, "Linguistic function and literary style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*," in: Seymour Chatman ed., *Literary Style: A Symposium* (New York; London: Oxford University Press, 1971), pp. 330-365.

وقد تمت إعادة نشر المقالة في كتاب:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (London: Edward Arnold, 1973).

وأعيد نشرها مرة أخرى في:

D. C. Freeman, ed, *Essays in Modern Stylistics* (London: Methuen, 1981), pp. 325-360.

سوف أفسّر بعض جوانب النحو الوظيفي عند هاليداي بشكل مبسّط، وسأحاول تقديم مصطلحات أكثر اصطلاحية. وسيساند هذا النموذج بمفاهيم وتوصيفات مستقاة من النحو التقليدي ومن التداولية ولسانيات النص الحديثة. وإن نحيّت جانباً التزامي بالوظيفية، فإن مقاربتي لأدوات الوصف العملية ستكون انتقائية إلى أبعد الحدود. وسوف أثبت مزيداً من القراءات المقترحة حول اللسانيات في نهاية الفصل 5 (ص 157، 158، 159) من هذا الكتاب، وستليها مراجع أكثر تحديداً كلما دعت الضرورة.

الفصل الثاني

اللغة وتصوير الخبرة بالعالم الداخلي والخارجي

إن الأدب استخدام إبداعي للغة - بالرغم من أنه النسق الإبداعي الذي يقبل الناس إبداعيته دون نقاش، إلا أنه ليس الشكل الوحيد للإبداع في اللغة، كما سنرى لاحقاً. والسؤال الذي يفرض نفسه بإلحاح في هذا السياق هو: ما الذي يتم إبداعه، وكيف؟ مسألة الكيف نجيب عنها من خلال استقصاء هذا الكتاب للتقنيات اللسانية. أما ما يخص الشيء الذي يتم إبداعه، فإننا نبدأ بتفسير ذلك الجانب في هذا الفصل، مستهلين النقاش ببعض الملاحظات حول العلاقة بين اللغة وخبرتنا بالعالم الذهني والموضوعي. وبداية، علينا أن نحدّد مصادر المعاني المعتادة في اللغة قبل أن نتمكن بعد ذلك من البناء على فهمنا للتعرّف على الكيفية التي يقضى بها الأدب (مثله مثل النقد والممارسات اللغوية الأخرى) مضجع المعتاد بأسلوب إبداعي.

إن أحد جوانب الإبداع الأدبي هو إنتاج خطاب يبدو للوهلة الأولى "جديداً" بمعنى خاص. وهنا، لا أشير حصراً إلى ما يسمى بالأعمال "التجريبية" أو "الرائدة"، فحتى الأنواع التقليدية من الكتابة يمكن أن تقدّم مفاجأة الصوت الجديد، صوت يبدو متميزاً إلى حد كبير عن سابقيه وعن مجمل اللغة التي تحيط بنا في حياتنا

اليومية. ومن المنطلق نفسه، فإن تميّزاً في الصياغة، أو الوزن الشعري، أو الاستعارة، يمكن أن نختبره حتى في الأعمال التي لا تنتمي إلى عصرنا، وحتى في نصوص تبلغ من العمر قروناً عديدة.

إلا أن ما نخبره عندما نشعر بأن أحد الأعمال الأدبية عمل مبتكر لا يقتصر على جدّة اللغة بحد ذاتها - ولو كان هذا هو معيار الإبداع الأدبي، لضمنت أكثر أنواع البهلوانيات اللفظية جاذبيةً النجاحَ الأدبي. ولكن الحيل اللفظية ليست كافية. إنّ الشيء المهم الذي يتم إبداعه هو معرفة جديدة. فبعد انتهائهم من قراءة رواية أو قصيدة، يشعر القراء بأنهم قد اكتسبوا شيئاً من المعرفة التي لم تكن بحوزتهم سابقاً، أو، أنهم قد مروا بتجربة مثرية ألقت الضوء على مشكلة أو شأن عاديين، وهذا الشعور متكرر عند القراء. وهذا يرجع إلى الإحساس بوجود تركيز تام ودقة متناهية في عرض فكرة ما، وهو ما يجعل الفكرة ذاتها فريدة من نوعها. إلا أن هذا ليس نتيجة ادعاءات أو مزاعم تصرّح بها النصوص مباشرة: "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة جمال"[1]، أو "دراسة الإنسان هي دراسة للإنسانية برمتها"[2]، أو "الإيجاز هو جوهر الذكاء"[3]. على العكس من ذلك، فإن المعرفة الجديدة، كما يبدو، هي نتيجة للطريقة التي نظم بها الكاتب اللغة التي تحلّل موضوع الجمال أو الإنسان أو الذكاء بأسلوب مغاير وجديد. أما بالنسبة إلى القراء، فإن إمكانية أو رؤية جديدة تتكشّف لهم، وأحياناً دون أن يعوا كيفية حصول ذلك: فالأدوات اللغوية قد تكون مبعثرة بشكل كبير أو لامباشر وغير

(1) هذا مأخوذ من قصيدة لجون كيتس (John Keats) بعنوان *Ode on a Grecian Urn*.

(2) المقولة مأخوذة من قصيدة لألكسندر بوب (Alexander Pope).

(3) هذا البيت مأخوذ من مسرحية هملت لوليام شكسبير.

واضحة، وهذا هو أحد مسوغات هذا الكتاب. وكمثال عابر على ذلك، لنتأمل هذين البيتين المشهورين من قصيدة ألكسندر بوب Rape of the Lock (1712/ 1714) (Alexander Pope)، واللذان وفي الوقت الذي لا يقدّمان فيه رؤية عميقة لطبيعة الحياة، يصدران حكماً اجتماعياً بدقة أخّاذة:

لا تنطلق صرخات عالية للسماء الرحيمة أعلى من تلك التي نسمعها، عندما يلفظ الأزواج أو الكلاب الصغيرة المدلّلة أنفاسهم الأخيرة[4].

يهاجم بوب بتهكم قيم النساء العصريات: فمعاناة بلندا بسبب قص خصلة من شعرها تفوق معاناة النساء عند موت أزواجهن. وهذا التشويه للقيم سيء بما فيه الكفاءة، ولكن الأسوأ هو معادلة الأزواج بالكلاب الصغيرة المدللة، وتحقير الأول وتبجيل الثاني، والإيحاء بأن الأزواج يعتبرون كالكلاب الصغيرة المدللة طوال حياتهم وكذلك عند مماتهم. والبيتان لا يقولان صراحة أياً من هذا، ولكن بنية القصيدة تنظّم إدراكنا للأفكار المعنية بدقّة واقتصاد وتفرّد.

ويمكننا القول إن بوب قد شفّر هذا الحكم الاجتماعي المركّب، واستخدم اللغة في ترسيخه كمفهوم قائم بذاته. والقارئ الذي يفك تشفير اللغة يكتسب ذلك المفهوم كمفهوم جديد بالنسبة إليه. هذه الرؤية تبقى محتفظة بجدتها حتى بعد ما يقارب الثلاثة قرون من تأليفها، بسبب كفاءة اللغة وتكثيفها، وهو ما يعطي القارئ

---

(4) النص الأصل جاء على النحو التالي: Not Louder Shrieks to Pitying Heav'n are Cast, When Husbands or When Lap-Dogs Breathe Their Last.

الإحساس بأنه يمر بتجربة تنطوي على ذلك المفهوم كما اخترعه بوب وبالصورة نفسها التي تصوّره بها. لاحظ، بالرغم من ذلك، أن بوب حقّق هذه المقولة التهكمية من خلال ما يشبه سيرورة دلالية تتألف من مرحلتين. فالتهكم لن ينجح إلا إذا أخذنا في عين الاعتبار المعاني المعتادة لكلمتي "الأزواج" و"الكلاب الصغيرة المدللة" (المرحلة الأولى)؛ أما المرحلة الثانية فتصل الكلمتين من خلال وضعهما في مواقع متوازية من البناء العروضي للبيت: "عندما يلفظ الأزواج أو الكلاب الصغيرة المدللة أنفاسهم الأخيرة". هذا التجاور ينقل جوانب من معنى "الكلاب الصغيرة المدللة" إلى معنى "الأزواج"، مما يغرّب المفهوم الأخير (الأزواج)، ويجبرنا على النظر إليه من زاوية جديدة.

إن نوع التأثير الذي يتجلى في مثال بوب، والذي نجده على نحو أكثر بروزاً في أعمال أخرى، ليس خاصية محدِّدة للأدب، ولا هو ميزة نصادفها حصرياً في النصوص التي يعتبرها مجتمعنا أدباً. فابتكار معان جديدة، وما يترتب على ذلك من معرفة جديدة، هو خاصية تمتاز بها اللغة ككل، ولا يتناقض هذا مع كون هذه الميزة أمراً متوقعاً وشأناً يلقى تقديراً كبيراً في النصوص التي تعدّها المجتمعات الأوروبية والأميركية الحديثة جزءاً من آدابها، مما دفع بهذه الآداب، وعلى نحو واسع، إلى تطوير التقنيات اللفظية التي تسهّل هذا النوع من الإبداع. وقبل أن نتمعن في طريقة عمل هذه التقنيات اللغوية في الأدب، فإنه من الضروري أن نرجع إلى المبادئ الأساسية التي تحكم عمل مثل هذه التقنيات، والتي تنطبق على اللغة برمتها. وهنا علينا أن نسأل: ما هي مصادر التشفير المعتادة التي تشكل المخزون الدلالي الأساس في لغتنا، والتي يتجاوزها الأدب من طريق التشفير الجديد لها؟

في هذا السياق، علينا أن نتأمّل علاقات مركّبة جداً بين الأفراد، والبنية الاجتماعية، واللغة، والعالم. وهنا تحضرني مقولة واضحة رغم حدة لهجتها، للعالم الأنثروبولوجي إدموند ليتش (Edmund Leach)، عن بعض العلاقات التي أفكر بها:

أفترض أن البيئة المادية والاجتماعية لطفل صغير يتم إدراكها كسلسلة متواصلة. وهي سلسلة لا تتكون من "أشياء" منفصلة. والطفل، في الوقت المناسب، يُعلّم فرض ما يشبه الشبكة التمييزية على هذه البيئة، ويكون الهدف منها هو الفهم بأن العالم مكون من عدد كبير من الأشياء المنفصلة، وأن لكل شيء اسماً خاصاً به. فهذا العالم هو تمثيل لتصنيفات لغتنا، وليس العكس. ولأن لغتي الأم هي الإنجليزية، يبدو بديهياً لي أن "الأدغال" و"الأشجار" شيئان مختلفان، وما كنت لأفكر بذلك لو لم أُعلّم أن الأمر كذلك.
(E. Leach, "Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse," p. 34).

إن مفهوم "السلسلة المتواصلة" يذكّرنا بعملية "تدفق الذرات" عند عالم الفيزياء. ونستنتج من الأمور الأخرى التي يأتي ليتش على ذكرها في هذا البحث، بأنه، على ما يبدو، يؤمن بأن العالم ليس له بناء ذاتي، بل يكتسب بناءه من تصورات البشر عنه وذلك بتأثير من لغتهم. وفي الحقيقة، فإن الحجة لا يعود الفضل فيها إلى ليتش ولا إلى أي شخص آخر يفترض انعدام بناء ذاتي. إن كل ما علينا تحديه لإثبات صحة هذه المقولة هو دحض الافتراض الخاطئ رغم شيوعه بأن للعالم بناء طبيعياً تستوحي منه اللغة معانيها تلقائياً دون عناء، ومن طريق عكسها لما يجري حولنا، إن جاز التعبير. وقد لا نكون مخطئين إن قلنا إن للعالم توليفة واحدة من الخصائص البنائية، وهي توليفة من "أشياء متفرقة"، إلا أن واقع الأمر يشير إلى أن اللغة هي

التي تقوم بتقسيم هذا البناء الضخم إلى توليفات مختلفة من أشياء متفرقة. وجوهر الأمر هنا يكمن في ضرورة الإقرار بالدور الفعال للغة في تقديم تصنيفات للظواهر والخبرات التي نمر بها.

إن العالم الذي يعيش فيه البشر بالغ التعقيد وقد يكون مذهلاً أحياناً. وهو كذلك لأن عقولنا تجعلنا قادرين على التعايش معه بهذه الطريقة: فنحن دائماً قادرون على إدراك عدد من العوامل يتخطى حدود أي موقف نجد أنفسنا فيه، كما أننا نتذكر كثيراً، ونقوم بالربط بين الأشياء والأحداث والتمييز بينها. ويزداد هذا التعقيد بفعل المؤسسات الاجتماعية والنشاطات التكنولوجية. فنحن نعيش ضمن جماعات اجتماعية كبيرة، بالرغم من ترابطها الهشّ، وغالباً في مساحات جغرافية صغيرة مكتظة بالسكان. والاحتياجات المادية لهؤلاء السكان لا يمكن توفيرها إلا من خلال توزيع معقد للمهام يطول آلاف المهن من إدارة البنوك وحتى التخلّص من النفايات. ومن نتائج العيش في مجتمعات صناعية مدنية، بالنسبة إلى الفرد، هي أنه مجبر على الاحتكاك بالأفراد الآخرين، وعلى الدراية بأدوارهم المختلفة. أما بالنسبة إلى التكنولوجيا، فهذه مسخّرة لتحويل البيئة الطبيعية (والبيئة الاجتماعية حتماً): أي لابتكار أشياء جديدة، ووظائف جديدة لهذه الأشياء؛ ولتوسيع قدرة المعرفة البشرية عن العالم، ومداها، وسيطرتها عليه. ومن الأمثلة البديهية على كيفية ازدياد احتكاك الناس بالعالم وتنوع هذا الاحتكاك بفضل التكنولوجيا، نذكر التلفزيون والسفر جواً، ولم يكن الأمر مختلفاً بالنسبة إلى الاختراعات الأقدم والأبسط والتي يمكن أن توضّح المبدأ نفسه.

هكذا يصبح من الواضح أن هذا الانتشار للخبرات المتاحة هو أمر يتحكم به البشر، وهو كذلك نتاج الاندفاع نحو المعرفة والاكتشاف والذي يشجع على الانشغال بالإبداع، وهو الموضوع

الذي بدأنا به هذا الفصل، وعلى التنظيم الاجتماعي التعاوني الذي يساعد الفرد على تحقيق أمور أكثر مما تتيحه قدراته المادية الذاتية. (ولا بأس من ذكر أنه وفي ظل الظروف الرأسمالية الصناعية، فإن هذا الحافز قد تم اختزاله إلى الاكتسابية المادية والتنافسية العقيمة، ولكن لذلك حديث آخر). وخلاصة القول هي إن كانت التركيبة المعقدة لعالم البشر نعمة بالنسبة إليهم، فإنها أيضاً نقمة وضريبة تتجسد في أن هذا العالم يمكن أن يكون مربكاً وقاهراً. وعليه، فإن سيرورة التصنيفية التي يصفها ليتش ما هي إلا جزء من الاستراتيجية العامة لتبسيط العالم وترتيبه.

في السنوات القليلة الماضية، رسّخ علم النفس الإدراكي أهمية التصنيفية وبحثها بغزارة (وحصل الأمر ذاته مع العلاقة بين التصنيفات وبنية اللغة). إننا نستوعب كماً هائلاً من الأشياء المتفرقة، والأحداث المنفصلة التي نمر بها في حياتنا اليومية، وذلك من طريق النظر إليها على أنها أمثلة على أنواع أو تصنيفات. وهذه الاستراتيجية تسمح بتبسيط التباينات اللانهائية، كما تساعدنا على تجاهل الخصائص غير ذات الأهمية. فكل واحد يعرف ما هي الطاولة، أو ما هي العشبة الضارة، أو ما هو الحيوان الأليف. وحين نواجه مثالاً على أحد هذه الأصناف، نفترض أن خاصية محورية محدَّدة تنطبق عليه، وأن خواص انفرادية (غريبة عنه) ليست ذات أهمية: باستطاعتك أن تضع كتاباً أو كوباً فوق الطاولة سواء كان لها أربع أرجل أو خمس أو حتى رجل واحدة؛ والعشبة الضارة يجب أن يتم قلعها من الحديقة حتى وإن حملت زهرة جذابة؛ والحيوان الأليف يمكن إدخاله إلى حجرة الجلوس حتى وإن كان ثعبان كوبرا. من الواضح أن اتخاذ ثعبان الكوبرا حيواناً أليفاً هو توسّع في التصنيف، وهنا لا بد من أن نلفت الانتباه إلى أن التصنيفات تشمل أمثلة "نموذجية" وأخرى

"هامشية". فمن الأمثلة النموذجية على صنف "الحيوان الأليف" في ثقافتنا القطط والكلاب. وإن تخيّلنا الصنف كدائرة ونماذجه في المركز، فإن القدّاد والأرانب ستكون قريبة من المركز، أما سمك الزينة والحشرات العضوية فستكون أبعد قليلاً، وستكون الأفاعي والعناكب السامة قرب الهامش. وسوف نأتي عما قريب على ذكر السيرورات الاجتماعية المعنية بتشكيل التصنيفات والأمثلة النموذجية.

إن الاقتصاد في الجهد الذي يوفره هذا التوجّه التصنيفي واضح تمام الوضوح. على سبيل المثال، إن التقيت شخصاً لأول مرة وقُدم إليك على أنّه محام، أو ساعي بريد، أو أي مهنة أخرى، فإنك تستحضر النموذج الخاص بذلك من ذهنك، وتفترض أن الشخص مر بتجارب معينة يمر بها المحامون، وعليه، فإنك تبني بعجالة إطاراً نظرياً من الأفكار التخمينية عنه تساعدك في التحدث إليه بلباقة حتى قبل أن تعرف أي شيء عن تاريخ حياته. كذلك إن كتب إليك شخص يخبرك أنه اشترى بيتاً ريفياً، فإنك لا ترد عليه سائلاً إن كان في البيت درج عائم. إن الصنف والنموذج يسمحان لنا بالتركيز على ما هو جوهري، وبتجنب ما قد يشتت الذهن مما هو غير ذي صلة: إنهما يتيحان لنا معرفة ماهية الشيء دون عناء.

إلا أن هذا الاقتصاد في الجهد يحمل في طياته أخطاراً أيضاً، كما سنرى. فالنموذج، بدلاً من أن يكون افتراضاً مبدئياً يسمح لنا بالشروع في فهم ظاهرة ما، قد يتحوّل إلى أنماط (Stereotypes). والأفكار النمطية، التي ما هي إلا تأويلات عفوية مفرطة في التبسيط، تعيق القدرة على الفهم؛ يصبح التفكير روتينياً وغير نقدي، ويضحى الخطاب مجحفاً وغير متزن. إن شيئاً من هذا القبيل يمكن أن يُسْتَشْعَر من جملتي التي قدّمت فيها مثال "المحامي" والتي انحرفت دون قصد إلى ضمير المذكر (لقد تركتها عمداً كما هي

للتوضيح). وبالرغم من كل ذلك، من دون أي تصنيفية، تصبح قدرتنا على التفكير أو التواصل مشكوكاً فيها، لأننا سنكون مثقلين بالانطباعات الفردية التي تستعصي على التصنيف ومن ثم على الفهم.

في ضوء ما تقدم، يبدو أن البشر لا يحتكون بالعالم الموضوعي مباشرة، بل يرتبطون به عن طريق أنظمة التصنيف التي تبسّط الظواهر الموضوعية، وتجعلها موضوعات طيّعة، ومقتصَدة، ومادة سائغة للفكر والفعل. بعبارة أخرى، يبتكر البشر العالم مرتين: في المرة الأولى يغيّرونه بواسطة التكنولوجيا، وفي المرة الثانية، يقومون بإعادة تأويله عن طريق إسقاط التصنيفات عليه. ولأن التصنيفات تبدو طبيعية، فإن أفراد المجتمع الواحد يعتبرون الافتراضات والنماذج التي يتبنونها "بديهية". وقد نكون أكثر دقة لو أطلقنا على مثل هذه التوجهات مسميات من مثل "رؤية للعالم" أو "نظرية" أو "افتراضات" أو "أيديولوجيا". والمصطلح الأخير، "الأيديولوجيا"، غالباً ما يستخدم في سياق اتهام جماعة ما بتمسكها بنظرية زائفة أو مشوّهة عن الواقع. وعلى نحو ما، فإن كل النظريات ضرب من ضروب "التشويه"، لأنها تفسيرات أو تصويرات، أكثر من كونها انعكاسات. وإذا أردنا استخدام مصطلح "أيديولوجيا" و "أيديولوجي" استخداماً ازدرائياً، فقد يكون من المفيد أن نطلقهما على تصويرات العالم غير المدروسة، ولاذاتية النقد، والروتينية، عوضاً عن وسم رؤى العالم بالزيف.

لقد رجحت في طرحي أعلاه أن الناس يحللون العالم، ويقسمونه إلى تصنيفات، ويفرضون عليه بنى معينة، وكل ذلك كي يتجنبوا الحيرة والارتباك الناتجين عن ثرائه. وقد ألمحت إلى أن هذا الإجراء ليس متعمداً: إذ إن مفهوم "الحس البديهي" واسع الانتشار يبين أن الناس يصدقون أن نظريتهم عن الطريقة التي يعمل بها العالم

هي انعكاس حقيقي للطريقة التي بها يعمل العالم حقاً. إلا أننا، إن أمعنا النظر في مصادر التصنيفات، نجد أن بعضها طبيعي الأصل، بينما يكون أغلبها اجتماعي المنشأ. تشير الأبحاث إلى أن عدداً من "الأصناف الإدراكية" الأساسية تنشأ عند الأفراد بشكل طبيعي، لأنها نتاج تركيبتنا البيولوجية. وهذه تشمل أصناف اللون الأساسية، كالأسود والأبيض، والأحمر والأخضر؛ وتشمل أيضاً أشكالاً هندسية معينة، مثل الدائرة والمثلث والمستطيل؛ وتتضمن إلى جانب ذلك مفاهيم الحركة، مثل أعلى وأسفل وأمام وخلف؛ ومنها أيضاً العلاقات المنطقية، مثل التضاد والتماثل والسببية. إلا أن أغلب أفكارنا ليست طبيعية على الإطلاق. ولتوضيح ما نحن بصدده ما علينا إلا الرجوع إلى أمثلة "الحيوان الأليف"، و"العشبة الضارة"، و"الطاولة". فتلك المفاهيم الثلاثة، عند التأمل، اجتماعية الأصول. ومن المنطلق عينه، لا يراودني أي شك بأن بعض المجتمعات التي لا تربي حيوانات غير منتجة في البيت، بمعنى أنها تقسّم عالم الحيوانات إلى توليفات مختلفة عن توليفاتنا نحن ـ فهناك "حيوانات عاملة" و"حيوانات من أجل الأكل"، أو "حيوانات عاملة" و "حيوانات للأكل"، و"حيوانات مقدسة" (دون وجود تصنيف "حيوانات أليفة"). من جهة أخرى، تجدر الإشارة إلى أن أسلافنا كانوا يقدّرون نباتات معينة لخصائصها العلاجية وهي النباتات نفسها التي نقتلعها نحن ونعدّها أعشاباً ضارة. وعليه، فإن ما يعدّ مثالاً على صنف عرضة للنقاش والمراجعة. وهنا أسأل، هل بإمكاننا اعتبار الأسد حيواناً أليفاً؟ نعم، حسبما يقول القضاء، بشرط أن يكون محبوساً في قفص بشكل آمن. فمن الواضح جداً أن فكرة "الحيوان الأليف" لا يمكن اشتقاقها من أي قائمة من قوائم الحيوانات الحقيقية؛ لأنها ليست خاصية طبيعية في بعض الحيوانات بل هي ميزة من مميزات نظام المواقف الذي تتبناه ثقافة ما من الحيوانات.

إذاً فكرة "الحيوان الأليف" هي صنف ثقافي. وفي المقابل، فإن "الأسود" و"المربع" و"المستقيم" هي أصناف طبيعية.

يعد مجال الألوان مصدراً معرفياً ثرياً يمكن أن يوضح جوانب عدة من القضية المطروحة للنقاش: مجال الألوان موضوع نوقش بعمق، وخضع لأبحاث مستفيضة. كان مفاد هذا الجدل هو أن مفردات الألوان في اللغات قد تختلف بعضها عن بعض إلى حد كبير، وعلى نحو غير متوقع، ويرجع السبب إلى أن الإبصار البشري قادر على تمييز عدد غير محدود من درجات الألوان وأطيافها. وللوهلة الأولى، تبدو مصطلحاتية الألوان شديدة الاختلاف بين اللغات، لأنها من المفترض أن تعكس عادات المجتمعات المعنية وتكنولوجياتها واهتماماتها. وكان يستشهد بهذه الملاحظة لدعم حجة النسبية اللسانية (وهي جزء من "فرضية سابير ـ وورف" (Sapir-Whorf) التي لم تلق قبولاً واسعاً)، والتي تؤكد وجود اختلافات جذرية وغير متوقعة في بنى اللغات المختلفة. وعند التمحيص الدقيق في الأمر، واستناداً إلى الأبحاث التي أجراها برنت بيرلن (Brent Berlin) وبول كاي (Paul Kay)، برزت توليفة من مصطلحات الألوان الأساسية التي يمكن إدراجها على شكل تسلسل هرمي. ويمكن التعبير عن ترتيب احتمالية بروز مثل هذه الألوان أو أهميتها، في الإنجليزية، على النحو التالي:

أسود، أبيض؛ أحمر؛ أصفر، أخضر، أزرق؛ بني؛ بنفسجي، زهري، برتقالي، رمادي.

وعليه، فإن كان في لغة ما مصطلحان للألوان، فسيكونان مصطلحين للألوان المسمّاة بالإنجليزية "أسود" و"أبيض"؛ وإن

كان في لغة ما ثلاثة مصطلحات للألوان، فإن الثالث سيشير إلى اللون المسمّى بالإنجليزية "أحمر"؛ وإن وجدنا في اللغة مصطلحاً رابعاً، فسيكون واحداً من توليفة "الأصفر"، و"الأخضر"، و"الأزرق"، وهلم جرا. إن الأحد عشر مصطلحاً الأساسي للألوان في الإنجليزية تشير إلى ما يعرف بالألوان البؤرية الأساسية، وهي ألوان تتسم بحضور متميز لدى البشر بتأثير من الجهاز العصبي الخاص بآليات الإبصار البشري. فنحن مجبولون بالفطرة على ملاحظة هذه الألوان، وبالتالي فإننا نسميها بتلقائية أكبر مقارنة بالألوان التي تبدو واهية أو غير محدّدة بالنسبة إلينا، مثل البيج أو العاجي. إن بروز الألوان البؤرية الأساسية، وسهولة التعرّف على مصطلحات الألوان، يمكن توضيحهما إن طلبت من مجموعة من الأشخاص تحديد اللون باستخدام خريطة لونية شاملة كتلك التي يزودنا بها كتاب بيرلن وكاي. وتتأتى مصداقية هذه الأبحاث الأساسية من دراسة ناطقين بلغات ينقصها بعض مصطلحات الألوان الأساسية أو كلها: هؤلاء يتعلمون بيسر كلمات مستحدثة للألوان البؤرية الأساسية، بينما تستعصي عليهم كلمات تشير إلى ألوان غير بؤرية.

ثمة تجربة أخرى طالما أجريتها مع طلبتي وكان من شأنها أن تسلط الضوء على مصطلحات الألوان وتنظيمها ومصادرها الطبيعية والاجتماعية. لن أكشف التفاصيل كاملة، خاصة وأن القراء قد يرغبون بإجراء التجربة بأنفسهم، إنها مسلية، وإن تم إجراؤها بشكل صحيح، باستخدام مشاركين متعددين، فستشكل أساساً جيداً للنقاش. التعليمات التي يتلقاها المشاركون بكل بساطة هي: "ضع قائمة بكل أسماء الألوان التي تخطر على بالك". يجب أن تكتب القائمة بسرعة، وفي جلسة واحدة، ويفضل أن يكون المشارك بمفرده. عند

الشروع بمقارنة القوائم المختلفة، على المجموعة أن تتنبه إلى عدد الألوان التي توصل إليها كل مشارك (عادة 15 ـ 40)، والترتيب الذي كتبت به، والمصطلحات المستخدمة، مع الأخذ بعين الاعتبار إن كانت المصطلحات كلمات بسيطة أو مركبة، من اللغة الأم أو لغة أجنبية، بالإضافة إلى الحقول المجازية التي يستقي منها المشاركون مصطلحاتهم (الفاكهة، الأحجار الكريمة... إلخ). أيضاً يجب الانتباه إلى أي ترابط ظاهر بين قائمة المشارِك وعوامل أخرى كالنوع الاجتماعي والعمر والاهتمامات... إلخ. هذه التجربة ستخبرك شيئاً عن المعاني الطبيعية، وشيئاً آخر عن المعاني الاجتماعية.

بالرجوع إلى الأفكار المطروحة في الاقتباس المأخوذ من إدموند ليتش، أود هنا أن أناقش فكرته القائلة بأن اللغة تلعب دوراً رئيسياً في ترسيخ أنظمة الأفكار، أو ما يمكن مجازاً تسميته "نظريات"، والتي يفرضها البشر على العالم. لا أعتقد، كما يعتقد ليتش، أننا نجانب الصواب إذا قلنا إن التصنيفية تعتمد بالضرورة وحصرياً على اللغة. في الواقع، اللغة مكوّن محوري من مكونات السيرورة الاجتماعية، وهي أيضاً وسيط فعّال جداً في تشفير التصنيفات الاجتماعية. والدور الواضح للغة هو التعبير عن التفريقات التي تحتاج الثقافة إلى بلورتها، إلا أن دور اللغة يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك. فاللغة لا تقدم كلمات للمفاهيم الجاهزة والموجودة أصلاً؛ إنها تبلور الأفكار وترسخها. وكما قال عالم اللسانيات الأنثروبولوجية إدوارد سابير (Edward Sapir):

المفهوم لا ينعم بحياة خاصة ومستقلة إلا بعد أن يجد مُجَسِّداً لغوياً متميزاً... وحالما تصبح الكلمة في متناول اليد، فإننا نشعر حدسياً، وبشيء من انشراح الصدر، بأن المفهوم أصبح تحت تصرفنا. أي، لا نشعر بأننا نمسك بمفتاح المعرفة المباشرة للمفهوم أو لفهمه

إلا بعد أن نمتلك الرمز اللغوي (E. Sapir, *Language*, p. 17).

إذاً، الفكرة المشفّرة لها هوية واضحة لأن لها جوهراً مادياً كعلامة: وهذه العلامة يمكن أن تكون محكية أو مكتوبة. مع الأخذ بعين الاعتبار أن هناك حالات يصعب البت فيها بدقة، فإنه وبسبب وجود كلمتي "زهرة" و"عشبة ضارة" في الإنجليزية، فإن كل فكرة تتميز عن الأخرى بشكل ملموس عند متحدثي اللغة الإنجليزية. وإن الكلمات تساعدنا على تذكّر الأفكار، والأفضل من ذلك، أنها تساعدنا على تخزين الأفكار كأنظمة من الأفكار. أضف إلى ذلك أن الطبيعة المنتظمة لتشفير الأفكار على هيئة كلمات تسمح لنا بالتعبير عن التمايزات والعلاقات؛ مثلاً، "للمربع أربعة أضلع، وللمثلث ثلاثة"، "العشبة الضارة نبتة"، "القرمزي والبرونزي من أطياف الأحمر"؛ ومن خلال مثل هذه الجمل، فإننا نستكشف ونرسّخ بنية التركيبة المعرفية لمجتمعنا. فالكلمات توفر مسميات تعرف بها الأشياء في العالم المادي: مثل "تلك شجرة". بالرغم من أن مفهوم "شجرة"،كما رأينا سابقاً، ليس أحد حقائق الطبيعة بل وحدة ثقافية تبسّط حقائق الطبيعة، وامتلاكنا لكلمة واحدة "شجرة" يساعد اعتقادنا بأحادية مفهوم "شجرة". وينطبق المبدأ ذاته على المفاهيم المجردة. ففكرة "الحقيقة"، و"الجمال"، و"الديمقراطية" ليست ملموسة، ولكن من المنطلق نفسه، لا يختلف الأمر عن مفهوم "طاولة". كل المعاني ضروب من التجريد. وفي حالة أفكار من مثل "الحقيقة" أو "الغضب"، فإن وجود كلمات يجعلها مقبولة منطقياً وسهلة الاستعمال: الجماعة تستطيع أن تستخدم الكلمات لتحويل الأفكار إلى أفعال. وفي هذا السياق، يسأل سابير سؤالاً استنكارياً هو: "هل نكون على أهبة الاستعداد للموت من أجل "الحرية"، وللكفاح دفاعاً عن "مُثُل"، لو لم تكن هذه الكلمات ترن في أذهاننا وتستقر في أعماقنا؟".

إن معاني الكلمات في لغة ما هي مخزون الجماعة من المعرفة الراسخة. فالطفل يتعلّم قيم وانشغالات ثقافته غالباً من خلال تعلّمه اللغة: اللغة هي الوسيلة الرئيسة للتنشئة الاجتماعية، وهذه هي السيرورة التي يتقولب الشخص من خلالها، شاء أم أبى، مذعناً لأنظمة المعتقدات الراسخة في المجتمع الذي يولد فيه. إذاً اللغة تعطي معرفة، وتسمح للمعرفة بأن تنتقل من شخص إلى آخر. كذلك، فإن انتقال الحس البديهي بواسطة اللغة غالباً ما يحدث في الخطاب الأكثر بساطة. وفي كتاب مشوّق يدعى *The Social Construction of Reality*، يحاجج كل من بيرغر (Berger) ولوكمان (Luckmann) بأن الوسيط الخطابي الرئيس لنقل مخزون الجماعة المعرفي هو المحادثة، بمعنى الحديث العادي التلقائي وغير التعليمي بين الناس. والمحادثة هامة جداً في نقل المعرفة عن طريق اللغة لأنها عفوية، وتلقائية، وغير نقدية: يتبادل المتحدثون التصنيفات في ما بينهم وكأن الأمر أمر طبيعي وغير خاضع للمساءلة. هذا الرأي يقبله رائد اللسانيات الوظيفية، مايكل هاليداي، وهو أمر مهم من وجهة نظرنا لأنه يجيز لنا القول إن الأدب هو نقيض المحادثة: إن كانت المحادثة توظّف التشفير اللساني بطريقة لانقدية، فإن الأدب يفتح لنا الباب واسعاً لطرح أسئلة استفزازية عن طبيعية التشفير ـ وهذا، على ما يبدو، هو ما فعله البيتان من قصيدة بوب.

وحسب نظرية هاليداي اللسانية، فإن للغة ثلاث وظائف تؤديها بشكل متزامن ومتواصل. ويسمي هاليداي هذه الوظائف بالنصية، والبينشخصية والتصوّرية (أو "التجاربية"). وما يعنينا هنا هو الوظيفة "التصّورية"؛ وبعض جوانب الوظيفة النصية يناقشها الفصلان 5 و6، أما الوظيفة البينشخصية فستكون عموماً محور الفصلين 7 و8. يقول هاليداي إنه، ومن خلال الوظيفة التصوّرية، "فإن المتكلم أو

الكاتب يجسّد في اللغة خبرته (أو تجربته) بظواهر العالم الحقيقي" ـ بمعنى أدق، يصوّر المتكلم أو الكاتب من خلال اللغة، لنفسه أو لغيره، وجهة نظره من العالم (أو نظامه الخاص من التصنيف). ووجهة نظر المتحدث من العالم، من كيفية بنائه وتقسيمه إلى أنظمة من "الأشياء" و"السيرورات" المنفصلة، يتم تشكيلها غالباً عن طريق المفردات: طريقة تسمية "الأشياء" وتبويبها، وبنفس نمط الآليات التي ناقشناها في ضوء أفكار سابير وليتش أعلاه. إلا أنه، وبالرغم من أن المفردات هي ذلك الجزء من اللغة الذي يعنى بشكل واضح بفرز الخبرات إلى مفاهيم وأنظمة من المفاهيم، فإن جوانب أخرى من اللغة لها هذا التأثير أيضاً. أخص بالذكر علم التركيب: نظم الكلمات في مركبات وعبارات وجمل. فالنظم التركيبية المختلفة تشفّر معانٍ مختلفة بالرغم من أن الكلمات قد تبقى كما هي، وبالرغم من أن "المقولة" تبقى هي ذاتها. هذه الحقيقة سوف نوضحها بإسهاب لاحقاً في هذا الفصل وفي فصول أخرى؛ وفي ما يلي مثال نقتبسه من هاليداي، مثال توضيحي مصطنع ولكنه مقبول وأخّاذ:

تخيّل أننا في الهواء الطلق وأن شيئاً ما تحرّك فوق رؤوسنا. إدراكياً يعتبر ما حدث ظاهرة متناسقة الأجزاء دون انفصام؛ ولكننا عندما نتحدث عنها فإننا نميل إلى تحليلها كتشكيلة دلالية، شيء نعبّر عنه على نحو ما، كأن نقول "الطيور تطير في السماء". إلا أن هذه ليست الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها تنظيم هذه الجزئية من التجربة؛ كان بإمكاننا، وبشكل مغاير تماماً، تحويلها إلى بنية ذات معنى ـ ذات مضمون دلالي، إن صح التعبير. كنا نستطيع أن نقول شيئاً من مثل "إنها تجنح"؛ ولم لا؟ ألا نقول "إنها تمطر"، دون تقسيم تلك السيرورة إلى مكونات، مع أنه من الممكن جداً فعل هذا

أيضاً ـ فهناك لهجة صينية تصور ظاهرة المطر بقول "السماء تُسْقِط الماء".

(M. A. K. Halliday, *Introduction to Functional Grammar*, p. 108)

سيصبح جلياً كلما تقدمنا في نقاشنا، أنه، فضلاً عن المفردات والتركيب، فإن مستويات أخرى من البناء اللساني تدخل في تشفير المعاني - وبالمقابل، فإن هذه المستويات تعزّز هذه المعاني وتسخرها لخدمة فعل حقيقي. إن ما يجول في خاطري الآن هو الأبعاد "الأسلوبية" و"اللسانيات ـ الاجتماعية" للخطاب، والاصطلاحات التي تبلّغ خصائص تتعلق بأمور كالكياسة، والرسمية، وأجناس الكلام (كالرواية، القصيدة الإنشادية، النكتة الأيرلندية، الإعلان الرسمي، الوثيقة القانونية. . . إلخ)، وأخيراً الانتماء إلى جماعات اجتماعية وجغرافية ومهنية، وغيرها. وسنناقش عدداً من هذه الاصطلاحات لاحقاً. أما في هذه المرحلة، فلا أسعى إلا للإقرار بوجود مثل هذه الاعتبارات وبأهميتها. ويرجع ذلك إلى وجود تنوع هائل في البنى اللغوية، مما يجعل تقديم أمثلة محدودة النطاق هنا أمراً مضللاً.

إن أمثلة إدموند ليتش، وأمثلتي أيضاً، استخدمت كلمات ومفاهيم من الحياة اليومية يعرفها الجميع. فأنا اخترت كلمات توضيحية مثل "طاولة" و"حيوان أليف" لأني أردت أن أثبت أن الأفكار، حتى المألوفة جداً منها، ليست "طبيعية"، وأنها في الحقيقة نتائج سيرورة تشفير ثقافي. أضف إلى ذلك أن عادية الأمثلة يمكن أن تضلل باتجاه آخر. شخصياً، لست مقتنعاً بأن لغة ثقافة ما وأفكارها هما "ما يعرفه الجميع". ولننظر إلى الموضوع من زاوية مختلفة: فالثقافة واللغة حقلا معرفة أكبر بكثير من خبرة أي فرد. إننا نعيش في مجتمع متنوع تنوعاً هائلاً، وتترتب على هذه

الحقيقة نتيجتان مترابطتان ارتباطاً وثيقاً.

النتيجة الأولى هي أن الفرد يولد ويترعرع اجتماعياً ضمن تجربة شريحة معينة من المجتمع؛ ومن العوامل التي تؤثر في وضع الفرد مهنة الوالدين ودخلهما، وتعليمه، وما إذا كان مقيماً في المدينة أو في الريف، ونوع وظيفته، وما يقرأه، وأين يسافر ووتيرة ترحاله، وغير ذلك. وبلد مثل المملكة المتحدة مقسّم من نواح عدة بهذه الطريقة. ونتيجة لذلك، فإن كل شخص في لغته يعبّر عن خبرته بلهجة واحدة أو عدة لهجات، أو قياساً على ذلك، بلهجة اجتماعية واحدة أو عدة لهجات: لغة منطقة ما أو جماعة اجتماعية. وعند استخدامنا للهجة ما أو للهجة اجتماعية ما، فإننا نشفّر معرفة خاصة بمجموعة معينة، ومختلفة عن المعرفة التي تشفرها مجموعات أخرى. وهذا التنوع في اللغة والأيديولوجيا المصاحبة لها، حين نتأمله، يكون ظاهراً بشكل ملفت حين يتبادل الحديث أناس من أجيال أو مناطق جغرافية أو أنواع اجتماعية أو مهن مختلفة. (أقول "حين نتأمله" لأن الحوار يقوم على مبدأ التعاون الذي يعمل على تقليل ظهور هذه الاختلافات).

ثانياً، الظروف التي يحدث فيها الاتصال متغيّرة إلى حد كبير، وهذه الظروف تنتج أنساقاً لغوية وفكرية شديدة التباين. فهناك تباين بين خطبة طقوسية تُلقى في المناسبات الدينية من جانب، ومحادثة ودية منفلتة من كل القيود وحرة من جانب آخر. كذلك، فإن لغة الكلام والكتابة أو الطباعة تتطلب اختلافاً في النظم التركيبي واختيار المفردات. وضمن كل من هذين النسقين، يختلف الأسلوب اختلافاً جذرياً بحسب الهدف، والجمهور المستهدف، وسلطة المصدر، وهلم جرا. وعليه، فإن ما يلائم الصحف لن يناسب مقرراً دراسياً علمياً. وحتى ضمن الصحافة، هناك تغاير لغوي ملفت بين الصحف

الموّجهة لجماهير من شرائح اجتماعية مختلفة. ونستطيع بكل سهولة التفكير بأعداد كبيرة من المغايرات في أنواع اللغة المستخدمة في ظروف مختلفة، وعلى الرغم من أن هذه الأمثلة نفسها يمكن أن تكون شديدة التنوع، فإن ما سيبرز هو أن لهذا التنوع أسباباً متشابهة متكررة الحضور. ومن أبرز هذه المسببات الوضع الاجتماعي للمشاركين، وأدوارهم ومهنهم؛ وكذلك نوع الحدث التواصلي (مراسلات شخصية، مقابلة، شعائر، درس مدرسي)؛ والوسيط (كلام، كتابة، نص للقراءة بصوت مسموع، وغيرها)؛ والقناة (وجهاً لوجه، غير ـ مباشر، واحد ـ لمتعدد. . . إلخ). إن بروز مثل هذه العوامل بإلحاح يشير إلى أن الأحداث التواصلية يمكن تبويبها بانتظام بالإحالة عليها. فعلماء اللسانيات لم يتفقوا بعد على تبويب محدد، إلا أننا لا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن مستعملي اللغة يميّزون أن أوضاع الكلام تنتمي إلى أنواع منتظمة، وأنهم يقيّمون الوضع ثم ينتجون كلمات مناسبة وردوداً ملائمة لكلمات الأشخاص الآخرين كل هذا يحصل ضمن درجات الكفاءة التواصلية التي أتقنوها، والتي لا تعد بأي حال من الأحوال كل المعرفة المشفرة لغوياً في ذلك المجتمع، كما رأينا.

وتعرف تنوعات اللغة، حسب الاستعمال الذي توضع من أجله، والسياق الذي تستخدم فيه، بالسجلات النصية. والسجلات المختلفة، مثلها مثل اللهجات المختلفة، تحمل في طياتها نطاقات متمايزة من المعنى التصوّري. وستكون السجلات في الأدب المحور الرئيسي في الفصل 10.

سأنتقل الآن من النظرية إلى التوضيح. في هذا الفصل قدّمت رأياً مفاده أن التعابير اللغوية "تغلف" الخبرة بالعالم، وتشفّر وجهات نظر مختلفة لطريقة تنظيم الأشياء والأحداث. لذلك، عندما

نتكلم أو نكتب عن شيء ما، فإن الكلمات التي ننتقيها، وبناء جملنا، تبلّغ تحليلاً ضمنياً للموضوع، أو بمعنى أدق، موقفاً منه. وهذه المواقف متصلة بطريقة نشأتنا مع اللغة، وبالغرض الذي نستخدمها من أجله ـ وهذه عوامل اجتماعية، وحتى سياسية. وإن كان سامعنا أو قارئنا يشاركنا معتقداتنا، فإنه قد لا يلاحظ انحرافات معينة في المعنى. ولغة الصحافة تقدّم مثالاً صارخاً: إنه من شبه البديهيات أن طريقة تقديم بند إخباري تنقل معها وجهة نظر، أو أيديولوجيا. في المثال أدناه، لدينا ثلاثة عناوين رئيسية للحدث ذاته؛ وبالرغم من أن الأمثلة لا تبدو مختلفة اختلافاً جذرياً في صياغاتها، ومع أنها متشابهة جداً تركيبياً، إلا أن تفاصيل لغة الأمثلة تكشف عن تصورات شديدة الاختلاف. أعترف أنّ الأمثلة قديمة جداً، إلا أنها لافتة.

العناوين الرئيسية الثلاثة التالية ظهرت في **الأوبزرفر** (*Observer*)، و**الصنداي تايمز** (*Sunday Times*)، و**الصنداي تلغراف** (*Sunday Telegraph*)، (على التوالي) في 12 كانون الأول/ ديسمبر 1976:

1. اوط[5](NUS) يأسف عن الجلبة بخصوص جوزيف.

2. الطلاب القادة يدينون الإهانة لكيث جوزيف.

3. الطلاب الزعماء "يأسفون" على التهجم على معالي[6] كيث.

(5) هناك فرق في الإنجليزية بين استخدام الاسم كاملاً واستخدام الحروف الأولى من كل كلمة، وقد أبقيت على المختصر لأن ذلك مرتبط بالتحليل الذي سيلي. و"اوط" هنا هي اختصار للاتحاد الوطني للطلاب.

(6) استبدلت اللقب الإنجليزي Sir بلقب قريب منه في العربية وهو معالي.

تصدرت هذه العناوين الرئيسية تقارير عن سلسلة من الأحداث دارت في مؤتمر الاتحاد الوطني للطلاب بين المؤتمِرين ومعالي كيث جوزيف، الذي كان في ذلك الوقت عضواً في حزب المحافظين المعارض في البرلمان البريطاني. وفي يوم الجمعة، 10 كانون الأول/ ديسمبر، كان كيث جوزيف قد حاول حضور المؤتمر بصفة مراقب، فلما عُرِفَ ذلك، ارتفع الصراخ في وجهه، وطُلِب منه مغادرة المكان بعد قرار صوّت عليه المندوبون مفاده عدم السماح له بالبقاء. وباستثناء مندوبين اثنين، أجمع بقية أعضاء المجلس التنفيذي للاتحاد الوطني للطلاب على قرار طرده. وفي اليوم التالي، أصدر أعضاء المجلس التنفيذي بياناً حمّال أوجه يمكن من فحواه استشفاف تلميح بالاعتذار لكيث جوزيف. تعطي تقارير الصحف وصفاً سريعاً للمشهد في المؤتمر، ومساحة أكبر لبيان يوم السبت ولتعليقات الشخصيات المعنية وغيرها من الأطراف ذات العلاقة.

للوهلة الأولى، تبدو هذه الجمل الثلاث وكأنها تقول الشيء نفسه. ومع ذلك، فلكل منها نبرة تحمل دلالات ضمنية مختلفة ـ تتوافق مع "الخط" السياسي العام الذي عادة ما تتبناه تلك الصحف الثلاث ـ وبعد تفحص هذه العناوين بدقة، يظهر لنا في النهاية أنها تقدّم تحليلاً مختلفاً "للواقع" الذي تنقله.

من هنا، فإن طرق تسمية المشاركين المختلفة ذات دلالة: إن اصطلاح التسمية في اللغة الإنجليزية نظامية جداً وكاشفة. فـ "جوزيف" **الأوبزرفر** تشير إلى الرسمية واللا ـ حميمية في الخطاب؛ و"معالي" الصنداي تلغراف تتضمن معنى الاحترام، أما استخدام الاسم الأول "كيث" فيدل على الحميمية. هذه الإيحاءات تتماشى مع التوجهات السياسية للصحف: **فالأوبزرفر** تدعي أنها ليبرالية وبالتالي فمن غير المتوقع أن تتعاطف مع كيث جوزيف؛ أما **الصنداي تلغراف**

فصحيفة يمينية ومن المتوقع أن تكون معجبة بسياسي كجوزيف. أما "كيث جوزيف" الواردة في **الصنداي** تايمز فتبدو محايدة وغير ملتزمة بخط معين. من جانب آخر، فإن "اوط" الواردة في **الأوبزرفر** تصرّح علانية بأن الصحيفة تعترف بالاتحاد الوطني للطلاب كمنظمة شرعية ومعروفة بين قرائها إلى درجة أن القراء يستطيعون التعرف عليها من خلال الحروف الأولى من اسمها. بالمقابل، فإن استخدام "الطلاب القادة" و"الطلاب الزعماء" أقل تعاطفاً، علماً بأن لقب "زعماء" يحمل في طياته مضامين تدل على الوحشية أو "البلطجة". كذلك، فتركيب "الطلاب القادة" يمكن أن يعني "الأشخاص الذين يقودون الطلبة" أو "الأشخاص الذين يدرسون ليصبحوا قادة" أو "الطلاب الذين يقودون طلاباً": والالتباس الحاصل عادة ما يقلّل من مرتبة الأشخاص المشار إليهم. كما وأن "الطلاب القادة"، مثلها مثل "الطلاب الزعماء"، تستحضر عدداً من التراكيب الازدرائية المشابهة: "طاغية دنيء"، "ممرضة تحت التدريب"، "موظف مبتدئ"، "ملك ولد"، "سائق متدرب"، وغيرها.

هذه ملحوظات غاية في البساطة ولا تحتاج إلا إلى القليل من اللسانيات لتوضيحها. ومع ذلك، فالحقيقة هي أننا نستجيب بالفعل لخصائص من هذا النوع: فالدلالات الضمنية المصاحبة للمعنى ليست عشوائية، إنها تنتج عن اصطلاحات نظامية في طريقة تعاطي البريطانيين مع لغتهم؛ وهذه الاصطلاحات، في هذه الحالة بالتحديد، هي اصطلاحات لسانية ـ اجتماعية في التسمية أو الإشارة إلى الأشخاص. والقراء الذين لم يضطروا لعقد مقارنة كالتي وضحتها أعلاه يمكن أن تمر عليهم الإيحاءات التي تختارها صحيفتهم دون أن يلاحظوا سيرورة التحيّز.

هناك أيضاً اختلافات أكثر حدة، لا تظهر بجلاء إلا عن طريق المقارنة النقدية للروايات الثلاث؛ وهذه تنبع من انتقاء الأفعال في

العناوين الرئيسية والتعاطي معها. فالأفعال "يأسف"، "يدينون"، "يأسفون"، هي تنوعات دقيقة الاختلاف تحمل في ثناياها تمايزاً كبيراً في المعنى. ومع أن كلاً من "يأسف" و"يدينون" تعنيان في الأساس "يحكم سلبياً"، إلا أنهما تختلفان بطرق عديدة هامة، فـ "يدينون" هو فعل، حتى وإن كان مجرد فعل كلامي: "يعلن إدانته لـ". فـ "يدينون" الواردة في الصنداي تايمز لا تنقل سوى أن الاتحاد الوطني للطلاب أصدر بياناً يدين فيه الإهانة لكيث جوزيف: إنها لا تلزم نفسها على الإطلاق بصدق نية البيان. أما "يأسف" من جهة أخرى، فإنها إما فعل كلام أو حالة ذهنية: إذ يقال في الإنجليزية ما ترجمته الحرفية "نعبر عن أسفنا" أو "نشعر بالأسف". ومن حيث المبدأ، فإن "اوط يأسف" الواردة في الأوبزرفر مبهمة: فهي تحتمل أن الصحيفة تنقل أن اوط أصدر بيان أسف، أو أنها تنقل أن اوط يشعر شعور الأسف أو الأسى. في الحالة الأخيرة، فإن الأوبزرفر على الأغلب تلزم نفسها بقبول صدق نية اوط: ومن المؤكد أن الصياغة تسمح للقارئ بالافتراض أن الأوبزرفر مقتنعة بصدق نية اوط. أما الصنداي تلغراف فلا تترك لنا مجالاً للشك. فبوضعها كلمة "يأسفون" بين علامتي تنصيص تؤكد الصحيفة أنها لا تنقل إلا فعلاً كلامياً، وضمنياً تشكّك بصدق نية ذلك الفعل: "يقولون إنهم يأسفون، ولكننا لا نصدق أنهم حقاً يأسفون". فرق آخر بين "يدين" و"يأسف" في الإنجليزية هو أن الأول فعل متعد أما الثاني ففعل انعكاسي: بمعنى أننا ندين فعل شخص آخر، ولكننا نأسف لفعلنا ـ أو على الأقل، أننا نأسف لأفعال شخص نحن مسؤولون عنه: مثل ابن أحد الوالدين، فريق المدير، العضوية التنفيذية لنقابة. التفريق حاسم أيضاً في ما يخص كلمات "الجلبة"، و"الإهانة" و"التهجم"، لأن التركيب المبتور لا يحدّد مَنْ افتعل الجلبة، ومَنْ وجه الإهانة، ومَنْ قام بالتهجم. وبالتالي، فنحن الذين نقدر الفواعل

على أساس ما توحي به "يدين" و"يأسف". **فالصنداي تايمز** توحي بأن فاعلاً آخر غير "الطلاب القادة" هو مَنْ "أهان كيث جوزيف"، بينما توحي **الأوبزرفر** أن اوط هو من كان ساخطاً، أما **الصنداي تلغراف** فتشير إلى أن "الطلاب الزعماء" هم من قاموا بالتهجم.

أخيراً، لاحظ أن حرف الجر "من" يقابله الحرفان "لـ" و"على": فالحرفان الأخيران لا يتركان مجالاً للشك بأن كيث جوزيف كان موضوع الإهانة/ التهجم، بينما يسمح له حرف الجر "من" بأن يلعب أدواراً أخرى، بما فيها، بالدرجة الأولى، دور الشخص المسؤول عن سخط اوط. وإن ذهبنا مع ترتيب الكلمات من اليمين إلى اليسار، فإن اوط يكون العامل في العناوين الرئيسية الثلاثة، أما كيث جوزيف فيكون المفعول به أو المعتل: وللوهلة الأولى، يظهر من العناوين الرئيسية الثلاثة أن اوط فعل شيئاً لكيث جوزيف، وذلك بكل بساطة لأن الاسم الواقع على يمين الجملة يفترض أن يكون فاعلاً والاسم الذي يقع على يسارها يكون المفعول به[7]. في المثالين الثاني والثالث، تم تعزيز تحديد المسؤولية باستخدام الحرفين الموضوعيين "لـ" و"على". أما في المثال الأول، فإن كلمة "بخصوص" توحي بمقولة معاكسة هدّامة بأن "جوزيف جعل اوط غاضباً:

الفاعل ← يأسف عن الجلبة بخصوص ← المفعول به

اوط جوزيف

مفعول به → سخط (مسبب) → فاعل

إني أرى أن **الأوبزرفر** استطاعت الفوز مرتين، إن جاز التعبير،

---

(7) هناك اختلاف في الجهات بين النص الأصلي والمترجم وذلك لبدء اللغتين من جهتين مختلفتين. كما أن عبارة "في اللغة الإنجليزية" تم حذفها تماماً لأنها لا تنطبق على النص بعد ترجمته.

فهي توحي بأن المسؤولية عن هذه السلسة من الأحداث تقع على عاتق اوط، وفي الوقت نفسه تبرّر فعل اوط من خلال إلقاء اللوم في النهاية على كيث جوزيف. ومن جهة أخرى، فإن الصنداي تايمز **والصنداي تلغراف** تحللان الحقائق بطريقة أقلّ التباساً: فكيث جوزيف يوضع موضع "من يقع عليه الحدث" في الحالتين، ولا يوجد أي تلميح إلى أنه يمارس دوراً أكثر فاعلية.

قد يقول قائل أن هذه العناوين الرئيسية تختلف في "النبرة"، وأن الاختلافات ناتجة من تفاصيل صغيرة نسبياً في اللغة، مثل الكلمة الازدرائية "الزعماء" وعلامتي التنصيص التنصلية حول "يأسفون". وبالتأكيد فالعناوين تختلف من تلك الناحية؛ وعلاوة على ذلك، فإن النبرات المستشفة متوافقة مع الأيديولوجيات المختلفة للصحف المعنية ـ بالنسبة إلى الأوبزرفر، فإن اوط مؤسسة لا غبار عليها، أما بالنسبة **إلى صنداي تلغراف** فإن الطلاب المنظمين مشكلة وربما تهديد. القراء المخلصون لصحفهم يمتصون هذه النبرات الأسلوبية، وكذلك هذه الأيديولوجيات دون أن يلاحظوها. ومع أن مسائل النبرة والمواقف هامة بما يكفي للتعقيب النقدي، إلا أنه يوجد، في الحقيقة، عواقب أكثر خطورة في البنية اللغوية في العناوين. فالدراسة المتعمقة كشفت أن العناوين تختلف كثيراً في طرق تقديمها للبنية الأساسية للحدث الذي يتم نقله. فمن خلال وسائل دقيقة، تنقل صوراً شديدة الاختلاف عن من فعل ماذا لمن: العناوين تقوم بتوزيع المسؤولية بشكل مختلف عندما تحلل المواجهة بين اوط وكيث جوزيف. وبالتالي، فإن البنيات الإدراكية تنحرف بطرق مختلفة في الروايات الثلاث. وبالنسبة إلى أغلبية القراء، فإن الصحف هي نافذتهم الوحيدة على الحدث نفسه، وعلى ذلك، فإن بناء الحدث يتحدد للقراء من خلال تنظيم اللغة. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الحدث قد وقع فعلاً بين كيث جوزيف

واوط في 10و11 كانون الأول/ ديسمبر 1976، إلا أن اللغة التي تم من خلالها تقديم الحدث تعمل، بالنسبة إلى القارئ، بطريقة تكوينية في جوهرها (بدلاً من كونها مجرد مرآة تعكس الحدث). فالعناوين تبني الأحداث أمام عيني القارئ، وبفعلها هذا فإنها "تغلف" الأحداث بثلاث طرق مختلفة، كي تدرك كل صحيفة وقراؤها صورة الأحداث وتقييمهم لها، وفقاً لطريقة تحليل بنية اللغة لها.

الصيغة التشكيلية لعناوين الصحف مختلفة جوهرياً عن "الإبداعية" في النص المقتبس من بوب، ومع ذلك فكلاهما امتداد لمبدأ التشفير، والذي ناقشناه من خلال حالات أبسط كـ "أدغال" و"عشبة ضارة". وكل عنوان على حدة، يجنّد الوظيفة التصوّرية للغة ليقدّم أحداث مؤتمر اوط بطريقته الخاصة. والطبيعة التحيّزية لكل واحدة من التمثيلات الثلاثة، والطبيعة الراسخة لمعتقدات كل صحيفة، لا تظهر إلا عندما نضع العناوين جنباً إلى جنب ونحلّلها تحليلاً نقدياً. ونخلص إلى أن البيتين المأخوذين من بوب، وبسبب تعبيرهما المزدوج عن المعنى، يحتويان في ثناياهما انتقادهما الخاص لأيديولوجية الزواج.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

الاقتباسات من إدموند ليش وإدوارد سابير مأخوذة من:

Edmund Leach, "Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse," in: Eric Heinz Lenneberg, ed., *New Directions in the Study of Language* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964), pp. 23-63.

Edward Sapir, *Language* (New York: Harcourt; Brace and World, 1921).

أما الاقتباس من هاليداي والموجود على ص 64-65 من هذا الكتاب فهو من:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, 2nd ed. (London: Edward Arnold, 1994), p. 108

لمعلومات إضافية عن التصنيفية كسيرورة إدراكية، وأدوار اللغة في التصنيفية، انظر:

Eleanor Rosch and B. B. Lloyd, *Cognition and Categorization* (Hillsdale: Erlbaum, 1978),

وبشكل خاص فصل روستش (Rosch) المعنون Principles of categorization ص 27 ـ 48. ولتمهيد جيد عن اللغة والتصنيفات الإدراكية، بما في ذلك بعض الإشارات إلى أعمال روستش ونقاش "لفرضية سابير ـ وورف"، انظر:

Herbert H. Clark and E. V. Clark, *Psychology and Language* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), ch. 14.

أما المصدر الرئيسي لمصطلحات الألوان فهو:

Brent Berlin and Paul Kay, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* (Berkeley: University of California Press, 1969).

لمزيد من النقاش حول تنوعات اللغة والتشفير الثقافي انظر:

Robert Fowler, *Language in the News* (London: Routledge, 1991), ch. 2-3.

علماً بأن التأييد للموقف اللساني الذي اعتمدته في ذلك الكتاب، وفي هذا أيضاً، قد استندت فيه بشكل كبير على:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, *Language as Social Semiotic* (London: Edward Arnold, 1978).

إن الفكرة القائلة بأن التنوعات اللسانية الاجتماعية المختلفة تشفر تصورات مختلفة للعالم الداخلي والخارجي فكرة جوهرية لفهم مصطلح السجّل النصي، والذي أناقشه باستفاضة أكبر في الفصل

العاشر. حول اعتبار المحادثة الآلية الأساسية لنقل رؤية جماعة اجتماعية للعالم، انظر:

Peter Ludwig Berger and T. S. Luckmann, *The Social Construction of Reality* (Harmondsworth: Penguin, 1976).

ولتفسير لساني لانتظامية البناء الدلالي انظر:

John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (London: Cambridge University Press, 1968), ch. 9-10,

أو لمزيد من التفاصيل:

John Lyons, *Semantics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), vol. 1, ch. 8-9.

الفصل الثالث

اللغة الرسمية واللغة المعتادة: مبررات النقد

إن الشفرات اللغوية لا تعكس الواقع بحيادية، لأنها تؤول موضوعات الخطاب وتنظّمها وتبوّبها. فهي تشتمل على نظريات عن طريقة تنظيم العالم: "النظرة إلى العالم" أو "الأيديولوجيات". وبالنسبة إلى الفرد، فإن هذه النظريات مفيدة ومطمئِنة، لأنها تجعل علاقته مع العالم علاقة بسيطة وطيعة.

ولأن اللغة ليست مجرد معرفة ضمنية وتلقائية (لا ـ فاعلة)، وإنما نشاط نمارسه يومياً وبشكل واسع من خلال الكلام والاستماع والكتابة والقراءة، فإن توليفات الأفكار المشفرة في اللغة تخضع باستمرار للتأكيد والمراجعة. لذلك فإن المعرفة اللغوية ليست مجرد معرفة للأفكار فحسب، بل هي معرفة عملية من أكثر أنواع المعارف أهمية.

قد يبدو من الطبيعي أن ننظر إلى استعمال اللغة كنشاط شخصي، وبالفعل، فإن كثيراً من المقررات الدراسية الأساسية تقدم التفاعل اللغوي على أنه كلام بين أفراد، بين المتكلم (أ) والمتكلم (ب)، أو جاك (Jack) وجل (Jill). وعلى نحو مماثل، فإن المعرفة اللغوية تعد ملكاً شخصياً للفرد، ومن الأمثلة على هذا التوجه فكرة

تشومسكي عن "المتكلم ـ السامع المثالي" (Ideal Speaker-Hearer) الذي يمتلك "كفاءة لغوية". صحيح أن الأفراد يعرفون اللغة ويستعملونها، إلا أنهم، وبشكل ملفت للنظر، لا يمتلكون إلا النذر اليسير من الحرية في ابتكار المعاني أو تغييرها، أو الانعتاق من الأنساق الراسخة للخطاب. ويرجع ذلك إلى أن لغتهم لغة اجتماعية وعرفية ليس من حيث أصولها فحسب، بل ومن حيث القواعد التي تحكم ممارسات الكلام والكتابة. إن اللغة ممارسة اجتماعية، ويتمظهر هذا، أو يُدرك، من خلال أفعال الأفراد. (تجدر الإشارة إلى أن وسائل الإعلام العامة مثل الصحف والتقارير الرسمية قد تحذف أي آثار للمساهمات اللغوية الفردية التي تخرج على "اجتماعية" اللغة).

إن العرف أمر يشترك فيه الناس. وإن قلتَ إن سلوك جون سلوك عرفي، فإنّك لا تقول إنّ سلوكه متسق مع ذاته، أو مع سلوكه هو نفسه في الماضي، وإنما تقول إنّه يطابق (بعض) سلوكيات الأفراد الآخرين؛ ومن المحتمل أن سلوكه يطابق سلوك أغلبية الناس. إضافة إلى ذلك، فإن العرف أمر مستقر نسبياً. وفي حالة اللغة وأنظمة التواصل الأخرى، فإنه من الواضح أننا لا نستطيع التواصل بعضنا مع بعض إلا إذا افترضنا أن معاني العلامات لا تتغيّر كثيراً من شخص لشخص، ومن يوم ليوم. فهذه الحاجة إلى الاستقرار الدلالي (Semantic Stability) ضرورية أيضاً لتنظيم علاقة الفرد التصورية بالعالم، كما ناقشنا في الفصل السابق. والثبات العرفي للمفاهيم التي تحملها اللغة ـ وإن كان ثباتاً وهمياً ـ يرسّخ "شبكة التمييز" عند الفرد (مفهوم ليتش)، والتي تمكنه من التعامل مع العالم كسياق منظّم ومناسب للعيش، وليس كسياق فوضوي أو عشوائي.

وفي الاستخدام العادي، فإن لكلمة "عرفي" معاني إضافية

أخرى تشير إلى "الطراز القديم"، و"غير المغامر"، و"الممتثِل". وبما أن مفهوم العرف لا يعني سوى معرفة جماعية مشتركة، أو سلوكاً جماعياً مشتركاً ليس أكثر، فإن المعنى الثانوي من "الامتثال" يعد تطوراً ملفتاً وجديراً بالاهتمام. إنه يشير، على ما يبدو، إلى أنه نتيجة ثانوية حتمية لمفهوم الاستقرار المفيد الذي ذكرناه: ثمن الاستقرار هو الامتثال ومقاومة التغيير.

الكاتب الذي يهدف إلى تطوير أية أفكار مبتكرة، وفي أي نقاش نظري مجرد - في مجال العلوم أو السياسة مثلاً - سيواجه معضلة رئيسة في مجال المصطلحات، وبالتالي، وحسب النظرية التي نقوم بتطويرها في هذا الكتاب، فإنه سيواجه معضلة فكرية وتواصلية كبيرة. فمثل هذا الكاتب يحتاج إلى أن يتكلم عن موضوعات قائمة أصلاً دون أن تقف في طريقه عقبة اللغة التي تم بواسطتها تشفير هذه الموضوعات: أي أن الكاتب يحتاج إلى أن يعيد توجيه فكر الناس في هذه الموضوعات ولكن دون أن تجره المصطلحات باستمرار نحو مخزون الافتراضات والتبويبات التي تكمن في المصطلحات الموجودة. وأستطيع هنا أن أعطي مثالاً شخصياً وقريباً، فهذا الكتاب كان من الممكن أن يتم وصفه بأنه مقدمة في "البنى اللغوية في الأدب"، وكان من الممكن لقرائي أن يفهموا أن مصطلح "الأدب" يحيل إلى مختارات من النصوص بما فيها الملك لير (King Lear)، وقصيدة لجرة إغريقية (Ode to a Grecian Urn)، أبناء وعشاق (*Sons And Lovers*)، جود الغامض (*Jude the Obscure*)، الأرض اليباب (*The Waste Land*)، بيولف (*Beowulf*)، وغيرها. وكان عليّ أن استخدم مصطلح "الأدب" في هذا الكتاب لكي أربط نقاشي بخبرة قرائي. إلا أنني مضطر لاستخدام هذه الكلمة بحذر شديد، وذلك لأني أرفض ما قد يعتبره كثير من قرائي من المسلمات: فأنا لا أعتقد أن كل النصوص التي يطلق عليها اسم "أدب" لها الخصائص

الأساسية المميزة نفسها. وفي نصي هذا، نجد إشكاليات مشابهة أيضاً في شتى المصطلحات ذات الصلة، ومنها على سبيل المثال "فن"، و"قيمة"، و"دال"، و"ثقافة"، و"نقد"، و"تأويل"، و"إبداعي". إضافة إلى ذلك، فإن النقاشات الموجودة للبنى اللغوية في الأدب تعتمد على تلك المفردات؛ وإن تجنبتها تجنباً كاملاً، فإن كتابي قد يُساء فهمه أو يرفض، إلا أنني لا استخدم هذه المفردات إلا إذا نأيت بنفسي عن هذه المصطلحات العرفية. وقد تغلبت على هذه الصعوبة، من جهة، عن طريق تجنب المصطلحات المنحازة، على سبيل المثال، بأن لا أستخدم مصطلح "فن" إلا نادراً وقصرياً عندما أقتبس آراء آخرين؛ كذلك أحاول أن أتجنب عبارة "نصوص أدبية"، مفضلاً عليها المصطلح الأكثر حيادية "نص". ومن جهة أخرى، فإني تغلبت على هذه الصعوبة عن طريق تعريف المصطلحات؛ لتعريف مصطلح "نص" انظر الفصل 5. إضافة إلى هاتين الطريقتين، فإني ألجأ إلى استخدام مفردات جديدة من مثل "تصوري"، "شفرة"، "لسانيات اجتماعية" وغيرها.

إن كتابة النقد اللساني مشروع تقني بالتأكيد، ويتطلب مصطلحات تقنية جديدة. إلا أن الحذر الضروري عند التعامل مع مفردات النقد الأدبي الموجودة والمألوفة، وحتى التشكيك فيها، لا يختلف كثيراً عن الحذر الذي ينبغي على الشخص أن يتخذه عند تعامله مع كلمات عادية. فالمفردات المألوفة والمناسِبة تحتاج إلى فحص مستمر. ويمكننا ربط مفهومي الاعتيادية (Familiarity) والمناسَبة (Appropriateness) بمفهوم الحس البديهي أو الأيديولوجيا الذي جئنا على ذكره في الفصل السابق. فالشفرات العرفية من مثل اللغة ـ إن لم نقل، أهمها اللغة ـ تشفّر تصورات عن العالم يتم قبولها على أنها من البديهيات. وهذا الحس البديهي ليس طبيعياً وإنما

هو من إنتاج الأعراف الاجتماعية. وعليه، فإن تمييز الأدغال عن الأشجار من طريق إعطائهما اسمين مختلفين لا يختلف عن التمييز بين الملاعق والسكاكين عن طريق استخدامهما بشكل مختلف على مائدة الطعام: كلا التمييزين محض خيال اجتماعي.

إن الحس البديهي ـ أو المجموع الكلي لمعاني الشفرات ـ يبعث على الطمأنينة، ولا غنى عنه للحفاظ على سلامة العقل والتواصل الناجح. إلا أني أود الآن مناقشة الجانب السلبي لهذا الاستعمال البشري - البشري بامتياز ـ للشفرات والمعاني، وذلك كي أمهد الطريق لتبرير النقد (Criticism) والممارسة الإبداعية (Creative practices) (وعلاقاتهما). باختصار، فإن مشكلة الشفرات ومشكلة معانيها العرفية، وهما مشكلتان مترابطتان، تتمثلان في مشكلة **الشرعنة** (Legitimation) ومشكلة **الاعتيادية** (Habitualization).

لنبدأ **بالشرعنة**، ولنتذكّر أن المعاني المتوافرة للفرد لم يخترعها هو بنفسه، وإنما كانت مشفّرة فعلاً في اللغة التي اكتسبها كطفل. وهذه اللغة التي يتكلمها الفرد هي لغة المجتمع، وليست شفرة شخصية، وهي أيضاً الوسيط الذي يرى العالم من خلاله. وهذه اللغة هي اللغة "الرسمية" (Official Language)، بمعنى أنها تحمل بين طياتها البنى والمعاني التي أجازتها المصالح المهيمِنة في الثقافة. ومن الملفت للانتباه أن الأطفال يتعلمون لغتهم أولاً من الوالدين؛ من أناس يكبرونهم على الأقل بجيل، ولهم عليهم سلطة مطلقة. وبالتالي فإن الأطفال يتعاملون منذ نعومة أظفارهم مع معان تخدم مصالح مجموعة مستبدة وأكبر سناً (وتجدر الإشارة إلى أننا هنا نتحدث من وجهة نظر الطفل، وهذا صحيح حتى وإن كان الوالدان يافعين وفقيرين). بعد ذلك، يتكفل التعليم بدفع سيرورة الاندماج في شفرات السلطة بشكل أعمق: المدارس والعاملون فيها مفوضون من

قبل الدولة، وكل قوانين السلوك، وما يصاحبها من معانٍ يقومون هم بنقلها مشرّعنة بشكل مباشر من قبل سلطات الدولة (وذلك من خلال التفتيش الدوري، والامتحانات العامة، وبرامج تدريب المعلمين الإجبارية في مؤسسات معترف بها، وغيرها). إضافة إلى ذلك، فإن المقررات التعليمية التي يدرسها الأطفال، والكتب التي تتوافر في المكتبات العامة، أو التي يُسْمَح باقتنائها فيها، هي نصوص اكتسبت صفة "المعيارية" (Standard)، أي تمت المصادقة عليها، وعادة ما تكون "مجرّبة"، وصادرة عن دور نشر محترمة وكبيرة وناجحة تجارياً. وإذ يكبر الأطفال فإنهم يتعاملون مع لغة رسمية ذات معان مشرّعنة في الصحف والأفلام والتلفزيون، مع العلم بأن كل وسائل الإعلام هذه ما هي إلا منتجات مشاريع تجارية واسعة ونافذة، ومشاريع تتبناها الدولة. وهيمنة اللغة المشرّعنة (Legitimated Language) تستمر طوال حياتنا. وبالتالي، فإن اللغة "الحقيقية" (Real Language) هي، من وجهة نظر الفكر الرسمي، لغة المدرسة والكتاب والراديو والصحيفة والحكومة. أما لغتنا الخاصة فينظر إليها على أنها محدودة الأفق وغير جديرة بالاهتمام. إلا أنها، وبقدر ما يتعلق الأمر بالموضوعات الاجتماعية والشخصية والسياسية التي تتطرق إليها، لغة أيديولوجية حتى الثمالة بسبب اعتمادها على التصورات المشرّعنة.

ومن هذا المصدر (اللغة الرسمية) نستقي مفاهيم "العرق"، و"المساواة"، و"التقدّم"، و"القيمة"، و"الفرد"، و"الحب"، و"الذكاء"، و"التواصل"، و"العمل"، و"القانون"، و"السلطة"، و"الأملاك"، أو غيرها من المصطلحات العامة الجوهرية لتأملنا في أنفسنا وعلاقاتنا. وقد أشار كتّاب من مثل جورج أورويل (George Orwell) وستيوارت تشايس (Stuart Chase) إلى مخاطر هذه

المصطلحات. فهي قد تشجعنا على الاعتقاد بماهيات زائفة ـ وهذا تطور متوقع للمبدأ العام القائل إن المفاهيم المشفّرة ليست طبيعية بل هي عرفية التكوين. والخطر حقيقة ليس في أن هذه المفاهيم متخيّلة (فهي في النهاية كذلك بالضرورة ـ إذ إن كل معاني الكلمات "مكونة"، وذلك ينطبق حتى على المصطلحات المجردة)، ولكن الخطر في أنها مشبعة/ مشحونة بما يخدم المصالح السياسية والاقتصادية التي شرّعتها أصلاً. وفي مجتمعنا الحاضر، يعني هذا مصالح أصحاب المناصب السياسية، ومالكي الشركات ومديريها، والموظفين من مثل الأساتذة الجامعيين، والكهنة (القساوسة)، والأطباء، والقضاة. وعليه، فإنه من السهولة بمكان إدراك أن مفاهيم من مثل "الرب"، و"الخطيئة"، و"الأملاك "، و"الواجب"، تعود بالنفع على بعض طبقات المجتمع، وبالضرر على طبقات أخرى. ولو اتسع المجال لوضحت، بتفاصيل أدق، مدى انحياز مصطلحات تبدو للوهلة الأولى غير ضارة إن لم نقل إيجابية، من مثل "الحرية"، و"المسؤولية"، و"الاستقلال"، و"التقدم". ولكن، على ما أعتقد أن النقطة الرئيسية باتت واضحة، وهي أن المعنى في اللغة ليس طبيعياً بل عرفياً. وغالباً ما يقول علماء اللسانيات إن تشفير المعاني فعل **اعتباطي** (Arbitrary)، وما يرمون إليه من وراء "اعتباطي" هو أن أياً من الأصوات أو الحروف يمكن أن تستعمل لتمثيل أي مفهوم، إلا أن ما تنتهي المفاهيم إلى تمثيله ليس أمراً اعتباطياً أو محض صدفة. فعلى مدى فترات طويلة من تاريخ مجتمع ما، تتطور المفردات والمركبات لتتلاءم مع احتياجات المجتمع ـ هذه "الاحتياجات" ما هي إلا مصالح المجموعات المهيمنة وذات الامتيازات. إضافة إلى ذلك، فإن هذه المجموعات المهيمنة تسيطر على وسائل تشريع أنظمة المعاني ـ من خلال المدارس، والمكتبات، ووسائل الإعلام. وبالتالي، فإن اللغة تصبح جزءاً من

الممارسة الاجتماعية، أو بمعنى آخر، أداة للمحافظة على النظام السائد. ولا تفعل اللغة ذلك من خلال الدعاية وحسب، بل من خلال اللامبالاة وعدم الاكتراث أيضاً، أي من خلال الميل نحو الاستقرار ومقاومة التغيير، وهذا التوجه، كما قلنا سابقاً، هو من خصائص الشفرات.

لقد ذكرت أن "**الاعتيادية**" تشكّل معضلة رئيسية ثانية في التشفير العرفي. فالشفرات تبسّط المعرفة والسلوك، وذلك من خلال السماح للتفاصيل بأن تصبح مدركة كأمثلة على صنف ما. لنأخذ إشارات المرور مثالاً على ذلك، فهذه تعتمد بشكل واضح على شفرة بدائية (Rudimentary Code). فعندما نتقدم من ضوء أحمر نقف وننتظر دون أن نتمعن في الإشارة. والتباين في ارتفاع الإشارات، وقوة الأضواء، وغيرها من التفاصيل تمر بنا دون أن نلاحظها. وبما أننا نفترض أن جميع مستخدمي الطريق يفهمون الإشارات ويستجيبون لها بشكل مناسب، فإننا لا نعطي انتباهاً كبيراً حتى لأحوال الطريق. وإذا كان الضوء أخضر، فإننا نمر دون النظر إلى اليمين واليسار. وهذا يعني أننا ندرك معنى الإشارة، ونمتثل له، دون أخذ سياقه وخصائصه المحددة بعين الاعتبار. وعادة ما يكون هذا النظام جيداً إلى أن يلحق بالإشارة عطل ما (كأن لا يتغيّر الضوء الأحمر، أو أن يبقى ضوء إشارة الشارع المتصالب أخضر اللون)، أو إلى أن تتغيّر الأعراف (تستطيع أن تنعطف يميناً حتى لو كان ضوء الإشارة أحمر في بعض، وليس كل، الولايات الأميركية)، أو إلى أن نصادف سائقاً يفهم الأعراف بطريقة مختلفة. في هذه الظروف الاستثنائية، فإننا نجبر على البدء **بالإبصار**، بدلاً من مجرد **الإدراك**. وبسرعة يصبح من الواضح لنا كم نحن عاجزون عادة عن الإبصار. فشفرة حركة المرور سمحت لسلوكنا بأن يصبح اعتيادياً، ولإدراكنا

بأن يصبح آلياً وغير تحليلي. وفي هذا المثال، فإن المخاطر الحقيقية للاعتيادية واضحة. ووفقاً للشكلاني الروسي فيكتور شكلوفسكي فإن الاعتيادية نزعة طبيعية في الإدراك اليومي، والفن يتحدى هذه النزعة. وسوف نناقش نظرية شكلوفسكي في الفصل التالي.

والاعتيادية في استعمال اللغة قد تتسبب بمخاطر مشابهة. وقد قدّم عالم اللسانيات الأميركي ب. ل. وورف (B. L. Whorf) بعض الأمثلة التي شاع تداولها. فأثناء عمله كمقيّم لمخاطر التأمين ضد الحريق، لاحظ أن سلوك الناس تجاه الأشياء مرتبط بشكل خطير بالمسميات التي يطلقونها عليها. فعلى سبيل المثال، البراميل التي كانت مملوءة بالنفط سابقاً سميت بـ "البراميل الفارغة"، وكانوا يعتبرونها حقاً براميل فارغة: لم يتردد الناس في التدخين بقربها، متجاهلين حقيقة أن أبخرة نفطية قابلة للاشتعال ما تزال عالقة بها. ومن الأمثلة الأخرى أن الناس كانوا يسمون، بسذاجة، بركة نصف مغطاة، هي في الأصل مكب لنفايات مدبغة بـ "بركة ماء" ـ هي أيضاً قابلة للانفجار بسبب الغازات المنبعثة من بقايا الحيوانات المتحللة. إن مسمى "ماء"، مثله مثل الصفة "فارغ" يوحي خطأ، وبتعمد، إلى وضع أو حالة تستبعد الاحتراق. وهذه الملاحظات دفعت وورف إلى البحث في تشفير المعاني في اللغات الأوروبية والأميركية ـ الهندية؛ وكنتيجة لملاحظاته فقد استخلص أن التفكير والسلوك المعتادين يعتمدان على اللغة التي يتحدث بها الفرد:

إننا نشرّح الطبيعة باتباع مسارات حددتها مسبقاً لغتنا الأم. فالأصناف والأنواع التي نعزلها عن عالم الظواهر لا نجدها هناك في العالم لأنها تحدّق مباشرة في عيني كل ملاحظ، وحقيقة الأمر خلاف ذلك، فالعالم يقدم لنا على شكل تقلبات ملوّنة من الانطباعات التي يجب على أذهاننا أن تنظمه، وهذا التنظيم يتم في

المقام الأول من خلال الأنظمة اللسانية في أذهاننا. لذلك فإننا نقطّع الطبيعة وننظّمها على شكل مفاهيم، ثم ننسب إليها دلالات كما نفعل عادة، وبشكل رئيسي لأننا أطراف في عقد ينص على وجوب تنظيمها بهذه الطريقة ـ وهذا العقد يتم إبرامه داخل جماعتنا اللغوية، ويتم تنظيمه في أنساق لغتنا. إن هذا العقد ضمني وغير صريح، لا شك في ذلك. إلا **أن بنوده إلزامية قطعاً**؛ إذ إننا لا نستطيع أن نتحدث مطلقاً إلا بعد أن نتبنى تنظيم المعلومات والتصنيفات اللغوية التي يقرها العقد (B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, pp. 213 - 214).

إن ادعاء وورف بأن اللغة تؤثر في تصنيفات الفكر يمكن قبوله ولكن شريطة أن يتم تحديد المحاجّة بعض الشيء. في المقام الأول، التصنيفات الدلالية (Semantic Categories) ليست خصائص تتسم بها اللغة فحسب، بل هي أيضا منتجات يصنعها المجتمع الذي تتم فيه قولبة اللغة: وأظن أن ذلك اتضح في الفصل السابق. أما التحفظ الثاني (ومع الإقرار بأن هذا التأويل متطرف بعض الشيء) فوورف عادة ما يبدو وكأنه يقول بأن اللغة لا بد وأن تحدّد الفكر. هذا الرأي ليس مقبولاً على الإطلاق: فمن الواضح أن الناس يستطيعون التعرّف على وجهات نظر أخرى، وعلى معان بديلة، إن تم تقديمها لهم، أو حتى إن فكروا؛ وفي ضوء هذا الرأي أيضاً، فإنه من المحتمل أن تصبح "المعرفة الجديدة" التي يقدّمها لنا الأدب مستحيلة، هذا لو سلمنا بصحة ما أسماه هاليداي "بالموقف الوورفي ـ الزائف بشكل مفضوح" (Extreme Pseudo-Whorfian Position). وحسب صياغة هاليداي الدقيقة لهذه الفكرة فإن "المتكلم يستطيع أن يدرك حيثيات نظامه الدلالي وحيثيات ما يحيط بهذا النظام". أما كيفية حدوث ذلك فسنأتي على ذكره في نهاية هذا الفصل، وسنناقشه باستفاضة في

الفصل اللاحق. إلا أن ما يشغلنا هنا هو الشؤون الحياتية الاعتيادية التي يتم في سياقها تشفير المعاني الاجتماعية تشفيراً محكماً في اللغة، وتناقلها من خلال لغة مألوفة، ورسمية في الغالب، وبطريقة تلقائية.

إن اعتيادية المعنى، وما يتبعها من بلادة للفكر، كانا من الانشغالات المحورية للروائي وكاتب المقالات جورج أورويل. ويمكن التعرف على آرائه بوضوح في مقالته الضرورية رغم انفعاليتها المعنونة "Politics and the English Language"، والتي يوضح فيها كيف أن "انحطاط" مجتمعنا يشجعنا على امتلاك "أفكار حمقاء"؛ وأن اللغة الإنجليزية "تصبح قبيحة وغير دقيقة لأن أفكارنا حمقاء، إلا أن رثاثة لغتنا تسهّل علينا امتلاك أفكار حمقاء". ومع تلميح أورويل إلى أن اللغة السياسية المخادعة يمكن استعمالها للتضليل مع سبق الإصرار، فإن تذمره الأساسي كان منصباً على النخبة المثقفة والسياسيين، الذين ومن خلال استعمالهم لرطانة مصطنعة، يسمحون للغة بأن تقوم بالتفكير نيابة عنهم. وعليه فإن إشارته المتكررة إلى "رثاثة اللغة"، و"المركبات المبتذلة"، و"التكرار الآلي" تؤكد أن ما كان يدور في خلده هو سيرورة الاعتيادية، أي الإنتاج الآلي لكلمات ومركبات مُعَدّة مسبقاً، تقود إلى استعمال لغوي يمكن وصفه في أحسن الأحوال بأنه فارغ المضمون وغير دقيق، وفي أسوأها، بأنه "سلسلة من الحيل والانحرافات". يقدّم لنا أورويل في المقطع التالي مشهداً دراماتيكياً لشخص يلجأ إلى استعمال اللغة بصيغةٍ غاية في الاعتيادية:

عندما نشاهد أجيراً مرهقاً على المنصة يردّد كالببغاء عبارات معتادة ـ أحداث همجية، كعب حديدي، طغيان ملطخ بالدماء، أحرار العالم، اصطفوا جنباً إلى جنب ـ ينتابنا في الغالب إحساس

غريب بأننا لا نشاهد إنساناً حياً وحقيقياً وإنما نوعاً من الدمى: إحساس يصبح فجأة أكثر تأثيراً في اللحظات التي ينعكس فيها الضوء على عدستي نظارة المتحدث، ويحولهما إلى قرصين أجوفين، يبدو وكأنهما لا تخفيان عينين خلفهما. وهذا المشهد كله ليس من صنع الخيال. فالمتكلم الذي يستعمل ذلك النمط من المركبات يكون قد قطع شوطاً طويلاً في تحويل نفسه إلى مجرد آلة. وإن كانت الأصوات المناسبة تخرج من حنجرته، إلا أن عقله لا يتدخل في العمل بالطريقة نفسها التي يتدخل بها لو كان المتكلم يختار كلماته لنفسه. وإن كان الخطاب الذي يلقيه خطاباً قد اعتاد على تكرار إلقائه مرة تلو الأخرى، فإنه يصبح غير واع بما يقول، مثله مثل الشخص الذي يردّد ترنيمات كنسية. وحال التضاؤل في مستوى الوعي هذا، إن لم يكن حتمياً، فهو في كل الأحوال مفضل لتحقيق الانصياع السياسي (G. Orwell, "Politics and the English Language," pp. 166-167).

إذاً، عدم الإحاطة بالعلاقة بين الكلمة والمعنى يقود، بحسب رأي أورويل، إلى قبول اللغة السياسية المخاتلة وبسخرية:

في زمننا هذا، تعد الخطابات والكتابات السياسية في أغلبها دفاعاً عن ما لا دفاع عنه. فأمور مثل استمرار الحكم البريطاني في الهند، والتطهير والإبعاد السياسي في روسيا، وإسقاط القنابل الذرية على اليابان، كلها أمور لا يمكن الدفاع عنها إلا من خلال حجج غارقة في الوحشية لدرجة تبعث على الغثيان، وحجج لا تتوافق مع الأهداف المعلنة للأحزاب السياسية. لذلك على اللغة السياسية أن تحتوي في مجملها على لغة تلطفّ ما هو بغيض، ومضلِّلة، ومبهمة إبهاماً ضبابياً محضاً. فالقرى المسالمة تقصف من الجو، والسكان يجبرون على النزوح إلى الريف، والمواشي تباد رمياً بالرصاص،

والأكواخ تضرم فيها النيران بوابل من الرصاص الحارق، ويسمى كل ذلك "تهدئة". كذلك، تُسْلَب من ملايين الفلاحين مزارعهم، ويرسلون إلى الطرقات مشياً على الأقدام وليس معهم إلا ما يستطيعون حمله، ويسمى هذا "إعادة توزيع سكاني"، أو " تصحيح حدودي". أيضاً، يسجن الناس لسنوات دون محاكمة، أو يطلق عليهم الرصاص من الخلف، أو يرسلون ليقضوا من مرض الأسقربوط في مخيمات خشبية في القطب الشمالي، وكل هذا يسمى "استبعاد عناصر غير مأمونة الجانب". إن مثل هذه المركبات التعبيرية ضرورية إن أراد الشخص تسمية الأشياء دون استحضار الصور الذهنية المرتبطة بها (G. Orwell, "Politics and the English Language," p. 166).

إن كل ما أريد الإشارة إليه في هذين الاقتباسين من أورويل هو أن اللغة برمتها، وليس فقط الاستعمالات السياسية، تنحى دوماً نحو تأكيد التصنيفات الراسخة التي غالباً ما تكون مجحفةِ. وللنقد، والأدب على وجه الخصوص، دور مهم في مقاومة هذه النزعة.

إن القضايا التي وصفتها، وإن بإيجاز، تبرز حاجتنا إلى نشاط نقدي مصاحب لاستعمال اللغة في المجتمع. وهذا يمكن تلخيصه على النحو الآتي: على الرغم من أن اللغة تنتج معرفة، وتعين الفكر، وتبسّط الإدراك، إلا أن لهذه النعمة سلبيتين. فمن جهة، قد تصبح التصنيفات المشفّرة في اللغة متحجرة وفاقدة للوعي؛ ومن جهة أخرى، قد تصبح هذه التصنيفات موجّهة لخدمة احتياجات طبقة البيروقراطيين وممتهني السياسة عوضاً من احتياجات الفرد. لذلك، فإن مهمة النقد اللساني هي أن يجعل أكبر عدد ممكن من مستعملي اللغة على وعي بهذه القضايا، وأن يعينهم على مقاومتها. وقد تبدو هذه المهمة سلبية، وبالفعل، فإن "النقد" غالباً ما يعد

نشاطاً فضائحياً يقتصر على عرض الأعمال والكتابات وكأنها عار يستحق الشجب. ولطالما اشتكى الكتّاب من هوس "النقّاد العيّابين" بالتنقيب عن الأخطاء، وصارت الصورة النمطية للناقد أنه هدام وحسود ولا يهتم إلا بالصغائر. إلا أن الدافع الأساسي لممارسة النقد لا يمكن أن يكون السلبية، وإنما هو التشكيك الفضولي المجدي. فالنقاد مهتمون بظروف المعرفة في مجتمعاتهم والقيود المفروضة عليها؛ وبطرق إنتاج المعاني؛ وبمضامين أنظمة المعاني المؤثرة في أفراد مجتمعاتهم؛ وبالتالي، بنسبية معرفتهم الخاصة ومكامن إبداعيتها.

النقد ليس إصدار أحكام وحسب، أي الزعم بأن عملاً ما عمل جيد أو سيء. فمهما يكن، فإن الناقد الجاد يعرف أن المسائل المرتبطة بالقيم (أخلاقية كانت أم اجتماعية) تدخل في حيز نقده طالما أن الأعمال التي يستكشفها ومعانيها قد خرجت من رحم التفاعل الحاصل بين الفرد والمجتمع.

من هنا، فإن النقد قد يطال أياً من منتجات المجتمع ذات المعنى، والتي تلعب دوراً ضمن السيرورات أو الممارسات التي تضبط المجتمع. وهذا يكاد لا يستثني أي موضوع يمكننا التفكير به. فنحن معتادون على نقد الكتب والمسرحيات والأفلام واللوحات وفن العمارة وغيرها من "أشكال الفن". وفي حال فهمنا أن النقد ليس معنياً بمجرد إصدار أحكام على "القيم الجمالية"، يصبح أمراً طبيعياً أن نوسّع فكرة النقد إلى الأشياء والنشاطات التي لا تنتمي إلى "الأعمال الفنية" وأن نمارس النقد عليها. وقد بيّنت أعمال السيميائي الفرنسي رولان بارت هذا التوّسع في النقد بطريقة جديرة بالإعجاب. فبارت ينظر إلى المجتمع على أنّه شبكة من الشفرات التي تعبر عن نفسها من خلال أنواع الوسائط كلها، كما أنه يؤول دلالة المنتجات

الثقافية التي يتم الإفصاح عنها في الشفرات ويعلّق عليها: ومن المنتجات الثقافية التي تمت مناقشتها معاني الموضة في الثياب، والسيارات، ووسائل الترفيه الجماهيرية، وارتياد المطاعم، والمصارعة، والرقص العاري، وغيرها. وفحوى تحليله هو أن كل الأشياء والنشاطات، بما في ذلك التافه، معاني رمزية، إلى جانب وظائفها العملية. وفي الحقيقة، فإن المعاني الثقافية تعد أكثر أهمية من الأهداف العملية للأشياء. إننا نميل إلى تبرير ما بحوزتنا، وما نقوم به من أفعال، على أساس منافعها، وبالتالي، فإننا لا ندرك قيمها الرمزية الأساسية. على سبيل المثال، من يحتاج إلى سكين كهربائية لتقطيع اللحوم؟ إنها لن تقوم بأي عمل لا تستطيع سكين عادية القيام به. "مثالية لتقطيع الكعكة الإسفنجية الهشة ـ فلا حاجة إلى ضغط قوي للأسفل وبالتالي فإنك لن تسحق الكعكة". إلا أن القيمة هنا هي لفت الانتباه إلى جودة الكعكة؛ تقطيع الكعكة يمكن أن يتم بأدوات أخرى. إن الرجل المتحضّر يحتاج إلى سكين قطع كهربائي ليبيّن سيطرته على الطبيعة، آخذاً تكنولوجيا الطبخ والأكل إلى مستوى متطرف وسافر بوضوح. فالرجل (الذكر) يحتاج إلى سكين قطع كهربائية كي تلمّع فحولته وتبرز مهارته في استخدام آلات يقطع بها أوصال الدجاج على مائدة الغداء، ومن خلال هذه الطقوس يبين أمام "عائلته" انتصاره التكنولوجي على الحيوانات الأدنى منه مرتبة عندما يقطّع الطائر في المناسبات الطقوسية.

هذا النوع من النقد قد لا يكون مقبولاً للوهلة الأولى على أساس أنه عبثي، إلا أن جديته ومصداقيته تزدادان حين ينفذ التحليل إلى **أنظمة** المعاني التي تشكّل ثقافة ما. وقد أظهر الباحثون في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) أن الأعراف، وتكنولوجيا الطبخ، وتناول الطعام، ممارسات اجتماعية دالة للغاية. فسكين القطع الكهربائية أداة

قد لا تستحق الذكر، إلا أن المثال أعمق من ذلك بكثير. إن النقد الثقافي يكشف سخافة الشيء عن طريق جعله لامألوفاً، كما يكشف خطورة المعاني التي يعبر عنها. فالشيء تعبير واحد عن جزء من نظام متكامل من الأفكار اللاشعورية، التي يرتّب الناس في المجتمعات الصناعية الغربية، علاقاتهم مع الطبيعة (الزراعة، الطبخ)، ومع بعضهم بعضاً (الزواج، العائلة). إن ما يقوم به النقد هو نزع الاعتيادية (Dehabitualize) عن تصورنا للشيء، وذلك عن طريق التنبيه إلى أن السكين ليس "مجرد سكين"، بل تعبير مصطنع عن معنى مصطنع، وهو معنى شُرعِنَ واستغلّ تجارياً.

وبالرجوع إلى الرمزية اللسانية (Linguistic Symbolization) والنقد اللساني، نستطيع الآن تحديد دور النقد اللساني. إن النقد تحليل واع للعلاقة بين العلامات/ الدوال ـ الكلمات، المركبات. . . إلخ، التي ينتجها الناس، وبين المعاني التي يتناقلونها. وتحليل هذه العلاقة هو بالضرورة استكشاف للأصول الاجتماعية للمعاني، والأغراض الاجتماعية للغة المحكية والمكتوبة. وعليه، فإن النقد ليس مسعى ذاتي التبرير أو ذاتي الاكتفاء، ولا هو ضرب من ضروب اللامبالاة. إن النقد شكل من أشكال المراس الاجتماعي (Social Practice). إني أحاول تعليم تلاميذي كيف يمارسون النقد كي يصبحوا مؤهلين بشكل أفضل لمقاومة الاعتيادية، ومسائلة بناء المجتمع الذي ينتفع من نقص الوعي النقدي عند أفراده. وهذا الفعل الاجتماعي هو فعل **انعكاسي** أيضاً: فطالما أن الناقد هو فرد من أفراد المجتمع الذي ينتقد شفراته، وهو يستعمل هذه الشفرات ذاتها، فإن تحليله للشفرات، في حد ذاته، هو انعكاس نقدي لعاداته الإدراكية والتواصلية.

من هنا، فإن النقد اللساني يمكن أن يمارس على أي استعمال

للغة. وهو نقد لا يحتاج إلى أي تعريف خاص "بالأدب"، كما أنه لا يقدّم أي تعريف خاص "للأدب". وفي الحقيقة، هناك مجالان من مجالات الاستعمال اللغوي هما أولويتان للتحليل النقدي، ويعتبران في العادة غير ـ أدبيين بالتأكيد. المجال الأول هو اللغة العامة الرسمية: أي البيانات الصادرة عن الحكومة، والإداريين، والمسؤولين القانونيين، والمؤسسات التجارية، ومزودي الأخبار، كما تعبر عنها البلاغات الرسمية، والعقود، وتقارير الشركات، والصحف، وغيرها. مثل هذه النصوص تستحق تمعناً نقدياً بسبب أصولها الرسمية، ودورها المباشر في تشكيل المواقف والمعاني داخل الجماعات الاجتماعية، والطريقة السلبية في استهلاك الناس لها بالضرورة ـ لا توجد قناة يستطيع الشخص من خلالها الرد مباشرة على التذكير بضرورة تجديد رخصة القيادة، أو الصحيفة اليومية التي تصله من خلال صندوق البريد. أما المجال الثاني فهو مجال الخطاب الشخصي، أو الحديث الرسمي وغير الرسمي بين الأفراد. إن ما نقوله للأشخاص الآخرين، والأسلوب الذي نقوله به، لا بد من إخضاعهما لتأمل نقدي، وذلك لأن الخطاب الشخصي يصبح بسهولة بالغة لاشعورياً واعتيادياً من جانب، ولأنه، مثله مثل اللغة العامة، ليس خالياً من الأيديولوجيا من جانب آخر (وبالفعل فقد لاحظنا أن المحادثة **غير نقدية** بامتياز). وبالتالي، فإن الهدف الأساسي من النقد اللساني في المجال الأول هو تحدي هالة القدسية التي تحيط بممارسة ما، أي توضيح الممارسات التي تُستعمل اللغة فيها لتقديم مفاهيم منحازة ومنزاحة لتبدو وكأنها بريئة وطبيعية. أما في المجال الثاني، فيهدف النقد إلى التمحيص ـ الذاتي، والتيقظ لنفاذ القيم الاجتماعية إلى خطابنا الخاص، والتي قد نرغب، بعد التأمل، في اجتثاثها أو مقاومتها. لقد قام لسانيون نقديون في كتب أخرى، وبالتفصيل، بتحليل بعض الأمثلة من الاستعمالات اللغوية الواقعية

المنتمية إلى هذين الصنفين، وبمناقشة مضامين السيرورات التي كشفوا عنها. والتحليلات التي أنجزت لما هو "لا ـ أدبي" في مؤلفات أخرى يمكن النظر إليها لا على أنها استمراراً لنقاشات النصوص الأدبية الموجودة في هذا الكتاب فحسب، بل وأنها استكمال له أيضاً.

سأتوقف في الفصل التالي عند مجموعة من الأساليب الأدبية، وعند نظرية في فلسفة الجمال تدّعي أن الأدب في ذاته هو تقنية من تقنيات النقد: أي أن النصوص الأدبية تستعمل عن قصد أدوات معينة لتحقيق اللامألوفية. وسأجادل بأن تقنيات اللامألوفية ما هي إلا نمط استثنائي من تقنيات اللغة المتاحة لجميع مستعملي اللغة، وأنها أيضاً موجودة حتى في النصوص التي لا تعد نصوصاً تجريبية بامتياز أو صادمة. وسأبين إضافة إلى ذلك أن اللامألوفية، وبالرغم من أنها مذهلة ومستظرفة في بداياتها، بل وربما ملهمةً أيضاً، هي ذاتها عرضة للعرف والعادة. لذلك فإن الأساليب الأدبية، عندما تصبح مبتذلة، تخلق بانتظام حاجة إلى الثورة عليها واستبدالها (ومن هنا تأتي أهمية كتّاب من مثل ملتون (Milton)، ووردزورث (Wordsworth)، وت. س. إليوت (T. S. Eliot))، ومراجعة الأعراف: إن الإبهام الذي يلحق بالأعراف القديمة التي طواها التاريخ يبرر نشاط التأويل النقدي، وذلك كي نُبقي على أفضل تلك الأعمال حية وذات مغزى للقراء المعاصرين. وهذا هو المبرر الرئيسي لتطبيق النقد اللساني على النصوص الأدبية. (ومن المبررات الأخرى، من وجهة نظري، هو أن النصوص الأدبية غالباً ما تصبح نصوصاً رسمية، وهذا يعني أن دافع النقد الذي اقترحته للتحليل النقدي للخطاب غير الأدبي العام/ الرسمي حاضر هنا أيضاً إلى حد ما).

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

إن فكرة نعوم تشومسكي عن "المتكلم ـ السامع المثاليين"، ومفهومه الذي لا يقل مثالية عن "الكفاءة اللغوية" يمكن الرجوع إليهما في معظم كتاباته الأولى، مثلاً:

Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965).

وفي الحقيقة فإن معرفة الشخص اللغوية أكثر تنوعاً وتعدداً مما يسمح به تشومسكي، وهذا ما سيتضح في الفصلين 10 و11.

أما المصادر الرئيسية لمفهوم اللامألوفية فكانت من فيكتور شكلوفسكي (سنقتبس منه ونناقشه بتفصيل أكبر في الفصل 4)، وبنيامين لي وورف، وجورج أورويل. انظر: Victor Shklovsky, "Art as Technique," [1917] in: L. T. Lemon and M. J. Reis, *Russian Formalist Criticism* (Lincoln; Neb.: University of Nebraska Press, 1965), pp. 24-25.

Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality*, J. B. Carroll, ed. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956).

George Orwell, "Politics and the English Language," [1946] in: S. Orwell and I. Angus, eds., *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell* (Harmondsworth: Penguin, 1970), vol. 4, pp. 156-170.

أما آراء أورويل في اللغة فقد ناقشها: Roland Fowler, *The Language of George Orwell* (London: Macmillan, 1995), ch. 3.

وانظر أيضاً: Stuart Chase, *The Tyranny of Words* (New York: Harcourt, Brace and World, 1938).

George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

تعليق هاليداي على وورف، والمقتبس أعلاه 86 من هذا الكتاب، مأخوذ من: Michael Alexander Kirkwood Halliday,"Linguistic Function and Literary Style," in: S. Chatman, ed., *Literary Style: A Symposium* (New York; London: Oxford University Press, 1971), p. 333.

حول الشرعنة، واللغة كممارسة اجتماعية، والأيديولوجيا كنظام اعتقاد، والتحليل النقدي للغة الرسمية، وموضوعات متعلقة أخرى، انظر:

Roger Fowler [et al.], *Language and Control* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979); John Hodge Reed and Gunther Kress, *Language as Ideology*, 2nd ed. (London: Routledge, 1993), and Norman Fairclough: *Language and Power* (London: Longman, 1980); *Discourse and Social Change* (Oxford: Polity Press, 1992), and *Critical Discourse Analysis* (London: Longman, 1995).

للمزيد عن النظريات السياسية الخاصة بالأيديولوجيا والشرعنة، والمسانِدة للكتب المذكورة أعلاه والصفحات الافتتاحية من هذا الفصل انظر: Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in: *Lenin and Philosophy*, trans. by B. Brewster (London: New Left Books, 1971), pp. 121-173.

وللاطلاع على مصطلح "الأيديولوجيا" في النظرية السياسية انظر:

John Plamenatz, *Ideology* (London: Macmillan, 1970).

السيميائية، أو علم العلامات، نظرية معاني العلامات واستعمالاتها ووصفها، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، في المجتمع الإنساني. ومؤسسها هو عالم اللسانيات السويسري فرديناند دو سوسور، والذي قام رولان بارت بشرح أفكاره وتطويرها خاصة في:

Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. by A. Lavers and C. Smith (London: Jonathan Cape, 1967).

وحول تحليلات توضيحية "نقدية" بالمعنى المقصود في هذا الفصل، انظر كتاب بارت الشهير: Roland Barthes, *Mythologies*, trans. by A. Lavers (London: Jonathan Cape, 1972).

ومن المقررات التعليمية حول الموضوع، وهو ضخم الحجم ولكن محفز معرفياً: Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (London: Macmillan, 1977).

هناك مراجع إضافية وكتب تمهيدية تم ذكرها في نهاية الفصل الأول.

لقد وجدت المقدمة والنصوص الموجودة في الكتاب تالي الذكر مفيدة جداً في التوصل إلى تعريف النقد المستعمل في هذا الفصل:

Paul Connerton, ed., *Critical Sociology* (Harmondsworth: Penguin, 1976).

ومن الكتب التمهيدية المتعلقة بأفكار باحثي ما بعد البنيوية والتفكيكية انظر: Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Methuen, 1980), and William Norris, *Deconstruction* (London: Methuen 1982).

الفصل الرابع

الممارسة اللسانية: اللامألوفية

تعتبر اللغة واحدة من أهم مجالات المعرفة التي يمتلكها البشر، لأن لها، كما رأينا، تأثيراً قوياً على طريقة إدراك الناس للعالم الخارجي وتأقلمهم معه. ولهذه المعرفة جوانب إيجابية وأخرى سلبية: فحسب سابير (Sapir) "اللغة ليست مفتاحاً وحسب، بل يمكن أن تكون قيداً أيضاً".

إن اللغة ليست معرفة فحسب؛ بل هي مهارة أيضاً، إن لم نقل **ممارسة**. والاشتغالات العملية للغة يمكن أن نراها من خلال المحادثة المباشرة وجهاً لوجه: فالناس الذين يتكلم بعضهم مع بعض يؤدون أفعالاً حقيقية من خلال الكلام (يطرحون أسئلة، يصدرون أوامر، يجزمون بحقائق مزعومة... إلخ)، فهم يؤكدون المرتبة الاجتماعية والعلاقة في ما بينهم، ويتفاوضون بشأن ذلك. وحتى السيرورة الأساسية من تمرير المعاني من عقل إلى آخر لا يمكن النظر إليها على أنها مجرد توجيه آلي للمعلومات من (أ) إلى (ب) لا يعكر صفوه الاضطراب، بل هي سيرورة من تحديد المعاني والاتفاق عليها. ومع أن شفراتنا المشتركة توفر لك ولي جوهر معاني كلمات مثل "طعام"، "جمال"، "تقدم"، إلا أن اختلاف تجاربنا الحياتية

يجبرنا على التفاوض الضمني كي نرسّخ ما يعنيه كل منا عندما يستعمل كلمة ما، وكي يعرف مدى تباين أو توافق استعماله مع استعمال الآخر.

فالنشاطات اللغوية ـ استعمال اللغة في تسيير الأفراد ـ التي تتجلى في عملية الاتصال بين الأفراد، تعيد إنتاج السيرورات التي تحدث على مستويات أوسع في التنظيم الاجتماعي. فالمقولات المؤسساتية مثل الإعلانات الترويجية، والتقارير الإخبارية، والتصريحات الحكومية، وتقارير الشركات، وما شابهها، هي بالطبع أفعال لغوية، إلا إنها ليست كذلك فحسب، بل هي ممارسات تتدخل في التنظيم الاجتماعي والاقتصادي، وتؤثر في مواقع وامتيازات الأفراد والجماعات الاجتماعية.

تميل النزعة المعتادة لهذه الممارسات (على المستوى الشخصي والمؤسساتي) باتجاه الاستقرار، أي تعزيز ما هو مشرعن اجتماعياً من مجالات المعرفة، وأنساق السيطرة، وأنماط العلاقات. فالسيرورات تميل إلى ترسيخ الشفرات وإضفاء الاعتيادية على الإدراك؛ إذ إن الفكر يبحث عن مستقر له على جانبي طرق قديمة. ولقد أشرت إلى العواقب الوخيمة لهذا الحال في الفصل السابق. إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو ما إن كانت هناك ممارسات لغوية تقاوم هذه النزعات أم لا: أي نشاطات في اللغة تشجع على الاستكشاف، والوعي، والتغيير، والإبداع، عوضاً عن الجمود والقمع. إن ما حفزني على تأليف هذا الكتاب لم يكن سوى إيماني الراسخ بوجود ممارسات لغوية إبداعية، ومن الآن فصاعداً فإن محاجتنا يمكنها أن تأخذ بعداً تفاؤلياً.

من وجهة نظري، لا يكون النشاط إبداعياً إلا إذا كان قادراً ـ في ظل ظروف إنتاج وتلقى مناسبة ـ على إعادة تحليل النظرية التي

يتبناها الناس عن طريقة عمل العالم. والشرط الواجب توافره مسبقاً لمثل هذا النوع من الإبداع هو أن يفضح البادئ به، أياً كان، زيفَ التحليل السابق، الذي يصبح باطلاً ولاغياً. وغالباً ما تكون هذه المساءلة للتقاليد القائمة جوهر الفعل الإبداعي الذي يؤدّى، إذ إنه يتم فضح أيديولوجيا ما، والإقناع بأنها مشبعة بالمغالطات، أو في أفضل الأحوال، مشحونة بالإشكاليات. وفي هذه الحالة فإن المفكر المبدع يعمل مثل الناقد، معرّياً معضلة يرفض هو حلها، ومزيلاً هالة القدسية عن الإدراك دون أن يقدم خاتمة كنظرية بديلة، يمكن ألا تكون إلا ضرباً من الأوهام. وبالمصطلحات اللسانية، فإن السيرورات تتضمن **فك التشفير** (Uncoding) ـ أي فض الربط المتوارث بين علامة/ دال ما ووحدة ثقافية ما ـ واختيارياً **إعادة التشفير** (Recoding) ـ أي ربط مفهوم مستحدث بعلامة/ دال ما وبالتالي ترسيخ صلاحيته. وبهذا تكون السيرورة النهائية (القصوى) في الإبداع اللغوي هي تكوين شفرة جديدة كاملة، أي منظومة من النُظُم اللغوية الجديدة التي تشفر مجالاً جديداً وكاملاً من المعرفة. وإعادة التشفير الشاملة هذه في اللغة الأدبية ـ وهي عادة ما تكون لغة جنس أدبي بعينه ـ كانت ولا تزال هدف أولئك الكتاب والنقاد الذين سعوا إلى قدح شرارة الثورات الأسلوبية، كي يغيّروا تماماً طريقة التعبير في الأدب. ويعد التماس وردزورث (Wordsworth) في (Preface to *Lyrical Ballads*) (1800) بأن يتم استبدال "المفردات المنمقة وعديمة المعنى" في الشعر بـ"لغة الناس" مثالاً شديد الوضوح على ذلك؛ وكذلك كانت أهداف مؤسسي حركة التصويرية (Imagist) في شعر بداية القرن العشرين؛ أو الثورات الفعلية في الكلمات والأفكار في الأدب الذي أنجزه أدباء مثل ملتون (Milton) في القرن السابع عشر، وجويس (Joyce) في عوليس (Ulysses) في القرن العشرين.

إن الآثار الثورية أو الإلهامية المستهدفة يمكن تحقيقها عن طريق استعمال عدد كبير من التقنيات اللغوية شديدة التنوع: الاستعارة، تضارب الأساليب (Clash of Styles)، المحاكاة التهكمية الساخرة (Parody)، كسر القواعد التركيبية (Breaking of Syntactic Rules)، أنساق تركيبية زائدة (Extra syntactic Patterning)، استعمال مفردات غير معتادة، نحت كلمات جديدة... إلخ. وهذه التقنيات يمكن أن نجدها في نصوص تتفاوت كثيراً في مراتبها الثقافية، لتضم الأبحاث العلمية والنكات والصحف والخطابات السياسية. إن الإبداعية في اللغة لا تقتصر على النصوص "الأدبية"، ذلك أن "الفن" (بما في ذلك "الأدب") اكتسب في الفترة الحديثة، دوراً متميزاً في محاربة الاعتيادية البليدة للشفرات العرفية. وقد وضع أنصار الفن نظرية الاعتيادية واللامألوفية في قلب دفاعهم عن الفن، أما في الفنون الكلامية والبصرية والموسيقية، فإن تقنيات اللامألوفية البارزة تم تطويرها على يد مبتكرين تقنيين من مثل أبولينير (Apollinaire)، وماجريتي (Magritte)، وشونبرغ (Schonberg). وها هنا دفاع مشهور عن الفن يتبنى وجهة النظر هذه، وهو للناقد الروسي فيكتور شكلوفسكي:

إن بدأنا بفحص القوانين العامة للإدراك (Perception)، سنرى أن الإدراك متى ما صار اعتيادياً، يصبح آلياً...

إننا لا نعي الأشياء إلا كأشكال ذات امتدادات غير دقيقة؛ إننا لا نراها كاملة بل ندركها عن طريق خصائصها الأساسية. إننا نرى الشيء وكأنه ملفوف بغطاء. إننا نعرف ماهيته من شكله العام، إلا أن هذا الشكل العام الذي نراه ما هو إلا ظل. وهكذا فإن الشيء، المُدْرَك على هذا النحو في الإدراك النثري (Prose Perception)، يبهت ولا يترك حتى انطباعاً أولياً؛ وفي المحصلة النهائية، فإننا لا نتذكر حتى جوهره الذي كان...

وهكذا فإن الحياة تصبح وكأنها لا شيء. الاعتيادية تبتلع الأعمال، والثياب، والأثاث، والزوجة، والخوف من الحرب... ناهيك بأن الفن موجود حتى يستطيع الفرد استعادة الإحساس بالحياة؛ إنه موجود ليجعل الشخص قادراً على الإحساس بالأشياء، ليجعل الحجر حجرياً. إن هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما هي مدركة وليس كما هي معروفة. وتقنية الفن هي أن تجعل الأشياء "غير معتادة" (Unfamiliar)، أن تجعل الأشكال معقدة، أن تزيد من صعوبة الإدراك ومدته لأن سيرورة الإدراك هي غاية جمالية في حد ذاتها وتجب إطالتها. وخلاصة القول **أن الفن طريقة للإحساس بفنيّة الشيء؛ فالشيء في حد ذاته ليس مهماً**. [التأكيد لشكلوفسكي]. ("Art as Technique," pp. 11-12).

عليّ أن أقول منذ البداية إنني لا أتفق مع بعض هذه المزاعم - خاصة فكرة "غاية جمالية في حد ذاتها"، وما يصاحب هذه الفكرة من نبذ لمفهوم "الشيء" على أنه ليس ذا أهمية. فهذه الادعاءات هي جزء من فلسفة الجمال (Aestheticism) والشكلانية (Formalism) في فكر شكلوفسكي، والذي يرفض ربط الأعمال الأدبية بالسيرورات الاجتماعية والتاريخية، وهو موقف هاجمه بسببه تروتسكي (Trotsky) وآخرون. إلا أنه من الواضح أن دفاع شكلوفسكي عن "الفن مبني على تصور لعلم نفس المعرفة والإدراك Psychology of knowledge and perception) (ولكن ليس علم اجتماع هذين المجالين (Sociology of knowledge and Perception))، وهو تصور شبيه جداً بالتصوّر الذي أجملته. ولقد أقررت بهذه الصلة في طريقة تفكيرنا عن طريق تبني مصطلحه "الاعتيادية". وفي ما يلي أجد لزاماً علي أن أعيد صياغة نظرية شكلوفسكي بمصطلحات تنسجم مع أفكاري؛ ولا أرى في هذا إجحافاً طالما كانت الأسس متشابهة،

حتى وإن كانت أهدافي ونظريتي الاجتماعية تختلفان اختلافاً جذرياً عن أهداف شكلوفسكي ونظريته.

الفن، بالنسبة إلى شكلوفسكي، يتميّز باستعمال عدد من التقنيات، أو الأدوات، التي تعزز اللامألوفية (بالروسية Ostraneniye، أي "جعل الشيء غريباً"). وعندما نتكلم، أو نستمع، أو نكتب، أو نقرأ، وفقاً لتقاليد الاتصال العادية التي لا نبذل فيها جهداً ـ وهو مفهوم "الإدراك النثري" عنده ـ فإن الرموز تكون شفافة، وآلية، ومبسطة. وبقبولنا التشفير على أنه أمر طبيعي، في حين أنه في حقيقة الأمر أمر اعتباطي، فإننا نصبح راضخين، وغير نقديين، أي أننا نسلّم بالمعاني دون تمعنها. وبالمثل، فإننا كمن يتعرف على أصدقائه دون أن يتمعن في ملامحهم كل مرة يراهم فيها. واللامألوفية هي استعمال استراتيجية معينة تجبرنا على التمعن، وعلى أن نكون نقديين. إن خرج الزوج من الحمام في صباح يوم من الأيام دون لحيته، فإن هذا سيستفز الزوجة لتستفسر: هل هذا هو الرجل الذي كنت أعرفه، هل ما يزال في خانة "زوجي"؟ هذا سؤال لطيف. والإجابة المعقولة (والمعقولية هنا تعني البديهي والأيديولوجي) ستكون "بالطبع هو زوجي؛ إنه جون ولكن بدون لحيته"، والتصرف "المعقول" هو أن تعوّد نفسها على مظهره الجديد كي يصبح بسرعة الرجل "الزوج عينه". ولكن هل الرجل الذي غير نفسه باستعمال شفرة حلاقة هو الرجل نفسه؟ الجواب سيكون بالتأكيد لا، أفلم يقم الرجل بتحويل نفسه؟ إن تقنية اللامألوفية الناجحة هي التي تُبْقي على سؤال الشك ذاك حياً لأطول وقت ممكن، كي تقاوم عقلنة الزوجة في إسباغ صفة الاعتيادية مرة أخرى على جون بوصفه "الرجل نفسه"، أو بمعنى أدق "زوجي".

المبدأ الأساسي للامألوفية اللغوية يصوّره بدقة شكلاني روسي

آخر بارز، بوريس توماشيفسكي (Boris Tomashevsky): "القديم والاعتيادي يجب التكلم عنه وكأنه جديد وغريب. علينا أن نتحدث عن العادي وكأنه غير عادي" (Thematics p. 85)، وهناك تقنيات لغوية لا حصر لها يمكن استعمالها لتحقيق عدم الاستقرار هذا في العلاقة: بين العلامة/الدال ومفهومها، أو لتحقيق هذه المساءلة لطبيعية أي مفهوم مشفّر. فرؤية شديدة التبسيط، على سبيل المثال، يمكن إبداعها عن طريق كتم المصطلح المعتاد لشيء نقوم بوصفه، متظاهرين بأن هذا الشيء غير مشفّر في ذهن المتكلم (قارن ذلك بنقاشنا لبنجي (Benjy) في رواية فولكنر (Faulkner) **الصخب والعنف** (*The Sound and the Fury*)، الفصل 9 أدناه ص 276–277 من هذا الكتاب؛ وهذا يمكن تسميته بالتشفير القاصر (Undercoding)، ويتم التعبير عنه من خلال ما يمكن تسمية المعجمة القاصرة (Underlexicalization). وإحدى أمثلة شكلوفسكي، من تولستوي (Tolstoy)، تصف خشبة المسرح والممثلين بكلمات توحي بمنظور شخص لم يعرف المسرح من قبل، ولا يعرف ما الذي يدور من حوله. والتقاليد تتضح له تدريجياً، وما يتضح لنا هو الحيل الماكرة في التقاليد المسرحية والتي قبلناها وكأنها عادية:

يتكوّن منتصف المسرح من عوارض خشبية مسطحة؛ وعلى الجوانب تنتصب لوحات مطلية تصور أشجاراً، وفي الخلف كان هناك قطعة قماش مشدودة إلى أسفل حتى عوارض الأرض الخشبية. فتيات يلبسن قمصاناً حمراء وتنانير بيضاء جلسن في منتصف المسرح. إحداهن، بدينة جداً، ترتدي فستاناً حريرياً أبيض، جلست بمفردها على مقعد ضيق ألصق عليه من الخلف صندوق كرتون مقوى أخضر. جميعهن كن يغنين أغنية ما. وعندما انتهين، اقتربت الفتاة ذات الثوب الأبيض من صندوق المُلَقِن. رجل يلبس الحرير

وبنطلوناً ضيقاً فوق ساقيه الضخمتين اقترب منها ومعه ريشة وبدأ يغني ويفرد ذراعيه في فزع. الرجل ذو البنطلون الضيق أنهى أغنيته وحده؛ ومن ثم غنّت الفتاة. بعد ذلك لزم كلاهما الصمت بينما دوّت الموسيقى؛ والرجل، من الواضح أنه ينتظر كي يبدأ غناء مقطعه معها مرة أخرى، بدأ يمرر أصابعه فوق كف الفتاة ذات الفستان الأبيض. أنهيا أغنيتهما معاً، وكل واحد في المسرح أخذ يصفق ويصيح. ولكن الرجال والنساء على المسرح، الذين يمثلون عشاقاً، أخذوا ينحنون، ويبتسمون ويرفعون أيديهم[1]. (من **الحرب والسلم** (*War and Peace*)، تم اقتباسها في "Art as Technique"، ص 16).

وسوِفْت (Swift) يستعمل هذه التقنية من فك التشفير عن طريق التشفير القاصر، وبتكرار، في **رحلات جلفر** (*Gulliver's Travel*)، وبتهكم مدهش. إليك أول نظرة يلقيها جلفر على الوحشيين:

---

(1) تُرجم هذا المقطع على النحو التالي في ترجمة عربية سابقة: "أقيمت في وسط المسرح "أرضية" وزينت جنباته بمشاهد أشجار أما الأفق فكانت تشكله قطعة قماش مدهونة اجتمعت في الوسط فتيات شابات بأحزمة حمراء "وتنورات" بيضاء. جلست إحداهن منتحية جانباً على موطئ تعلوه قطعة من الورق المقوى الأخضر ملصقة من الوراء وهي في ثوب حريري أبيض. راحت الفتيات ينشدن معاً. فلما فرغن، تقدمت ذات الثوب الأبيض نحو الفتحة التي يختفي فيها الملقن. وعندئذ اقترب منها رجل كانت سراويله الحريرية الملتصقة بجسده تبرز ضخامة ساقيه وراح يغني وهو يحرك يديه وقد رشقت ريشة في قبعته وتمنطق بخنجر. غنى ذو السراويل الملتصقة منفرداً بادئ الأمر ثم حان دور زميلته. وبعدئذ صمتا كلاهما واستأنفت الجوقة العزف بينما راح الرجل يربت على يد زميلته ضابطاً الإيقاع منتظراً اللحظة الفنية للشروع في غناء ثنائي. وبعد أن غنيا صفق كل من في القاعة لهما واستزادهما، بينما راح الممثلان اللذان كانا في دور زوج من العشاق ينحنيان باسمين ذات اليمين وذات الشمال". انظر: ليو تولستوي، **الحرب والسلم**، سلسلة عيون الأدب العالمي 20، ط 1 (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995).

أخيراً شاهدت عدداً من الحيوانات في حقل، وواحداً أو اثنين من النوع نفسه يجلسان على الأشجار. كان شكلهم فريداً من نوعه، ومُشَوَّهاً، مما أخافني قليلاً، لذلك انبطحت خلف بعض الأدغال لأراقبهم بشكل أفضل. بعضهم تقدم إلى الأمام قريباً من المكان الذي انبطحت فيه، مما أعطاني فرصة لأحدد شكلهم بدقة. كانت رؤوسهم وصدورهم مغطاة بشعر كثيف، بعضه مجعّد والبعض الآخر ناعم؛ كانت لهم لحى كالماعز، وخصل شعر طويلة تتدلى من ظهورهم والأجزاء الأمامية من سيقانهم وأقدامهم؛ إلا أن الجزء المتبقي من أجسادهم كان عارياً، وكنت قادراً على رؤية بشرتهم، والتي كانت من اللون البني المائل إلى الأصفر البرتقالي. لم تكن لهم ذيول، ولا أي شعر على أردافهم، باستثناء الإست؛ الذي ظننت أن الطبيعة جعلته هناك كي يحميهم عندما يجلسون على الأرض؛ وهي الوضعية التي استخدموها عادة، بالإضافة إلى الانبطاح، وغالباً ما وقفوا على أقدامهم الخلفية. كانوا يتسلقون الأشجار العالية، برشاقة السنجاب، إذ كانت لديهم مخالب قوية طويلة، من الأمام والخلف، تنتهي بمخالب حادة ومعقوفة. غالباً ما كانوا يقفزون، وينطلقون، ويثبون بسرعة مدهشة. الإناث لم يكنَّ بضخامة الذكور؛ كان لديهن شعر ناعم على رؤوسهن، وفقط ما يشبه الزغب على بقية أجسادهن، ما عدا الإست والفرج. كانت أثداؤهن متدلية بين سيقانهن الأمامية، وغالباً ما كانت تصل إلى الأرض تقريباً عندما كنَّ يمشين. شعر الجنسين كان ذا ألوان متعددة، بني، أحمر، أسود وأصفر. بشكل عام، لم أر في كل رحلاتي حيواناً بهذا القبح، أو حيواناً شعرت تجاهه بالغريزة بهذا القدر من التقزز[2] (Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, p. 193).

---

(2) لترجمة مغايرة بعض الشيء انظر: جوناثان سويفت، **رحلات جلفر**، ترجمة محمد رجا عبد الرحمن الديريني، ط 1 (بيروت: مكتبة لبنان، 1990).

الوحشيون هم بشر بالطبع تم تسخيرهم من قبل الأحصنة كدواب تقوم بأعباء مختلفة. ويقوم جلفر أولاً بتشفيرهم كـ"حيوانات"، ويصفهم بالتفصيل الدقيق وكأنهم نوع من الحيوانات لم يتم وصفه من قبل: "كان شكلهم فريداً من نوعه". وما يتبع ذلك هو وصف مباشر وحرفي بمركبات تعبيرية، ندرك تدريجياً، أنها تنطبق انطباقاً كاملاً ودقيقاً على بني البشر (على الأقل، مثل هؤلاء البشر الذين يعيشون في ظروف بيئية طبيعية، ولا يقلمون أظافرهم). ويكشف جلفر بصراحة عن اشمئزازه، ويحرّك فينا اشمئزازنا. إن ما نتمعنه (هو ونحن)، بقرف، هم في الحقيقة بشر، إلا أن إدراكنا تمت لامألفته: إنهم لم **يطلق** عليهم مسمى البشر، ولذلك فإننا نفشل في القيام بالربط العادي. إن هذا هو حال البشر (يقول سوفت) إذا أبصرتهم بلا تصورات مسبقة، أي من وجهة نظر تغريبية (Estranged) لم يتم تصفيتها من قبل التشويهات التسامحية للحس البديهي، ولا من قبل المصطلحات الشائعة في اللغة العادية.

وأحد النصوص الهزلية من **عوليس** لجويس، يطور هذه التقنية من الوصف المغرق في الحرفية والآلية، ولكنه يضيف أيضاً أسلوباً يمتاز بقدمه التاريخي. فوجبة متواضعة من وجبات القرن العشرين المكونة من البيرة الداكنة والسردين يتم وصفها بدهشة عينين متعجبتين لرحالة عبر الزمن جاء من القرن الرابع عشر:

وفي القلعة كان هناك لوح من خشب البتولا الذي تم جلبه من فنلندا وكان هذا اللوح محمولاً من قبل أربعة أقزام من ذلك البلد إلا أنهم لم يكونوا يجرؤون على الحركة من شدة الفرح. وفوق هذا اللوح كانت سيوف وسكاكين مرعبة كان قد تم صنعها في كهف عظيم على أيدي عفاريت كادحة من لهب أبيض صبوه في قرون جواميس وظباء كانت منتشرة بكثرة مدهشة. وكانت هناك أوان

مشغولة بسحر الماهوندي من رمال البحر والهواء ومعجونة مع أنفاسه التي ينفخها فيها كالفقاقيع. وكان على اللوح مخلوق مبتهج وثري لا يشبهه أحد ابتهاجاً ولا ثراء. وكان هناك زير من الفضة تم تحريكه بمهارة ليفتح وفيه تتمدد سمكات غريبة بلا رؤوسها مع أن الرجال المشككين يعلمون أن هذا الشيء أمر ممكن دون أن يروه ومع ذلك فهذا هو الحال. وهذه السمكات تسبح في ماء زيتي تم إحضاره من أرض البرتغال بسبب أن دسامة هذا تشبه عصير الزيتون المطحون. وكان عجيباً أيضاً أن أرى في تلك القلعة كيف أنه عن طريق السحر كانوا يصنعون مزيجاً من كلى القمح الخصبة وبمساعدة أرواح غاضبة يضيفونها إليه ينتفخ بغرابة حتى يصبح كالجبل الكبير. ويعلّمون الثعابين الشيطانية هناك أن يشبكوا أنفسهم فوق أعمدة طويلة خارجة من الأرض ومن قشور هؤلاء الشياطين يخمرون شراباً مخمراً مثل نبيذ العسل[3] (James Joyce, *Ulysses*, pp. 369-370)[4].

(3) المقصود بمزيج القمح هو طريقة صنع الخبز، أما الثعابين فإشارة إلى كيفية زراعة الكرمة وقطف الثمار ـ العنب لصنع النبيذ.

(4) ترجم طه محمود طه هذا النص كالتالي: "امتدت في الصالة مائدة من خشب البتولا الفنلندي حملها أربعة أقزام من تلك البلدة مسحورين لا يبدون حراكاً. واستقرت على تلك المائدة سيوف وسكاكين مخيفة صنعها في مغارة ضخمة مردة كادحون من لهب بيض لكي تثبت في قرون الجاموس والوعول ويزخر بها المكان بشكل مدهش. وكان هناك أوان صنعها المشعوذ بسحر شيطاني من رمل البحر والهواء بأنفاسه التي ينفثها فيها حتى تصير كالفقاعات. كان سطح المائدة عامراً بكل ما لذ وطاب ولم يكن في وسع مخلوق أن يتصور أبدع مما كان. وكان هناك راقود من الفضة لا ينفتح إلا باستعمال كلمة السر تراصت فيه سمكات غريبة لا رؤوس لها ولو أن من يشك من الناس قد ينكر إمكانية ذلك الشيء دون أن يروه ومع ذلك فعلاً كذلك. وهذه السمكات تسبح في ماء زيتي مجلوب من أرض البرتغال لما فيه من مادة دهنية تشبه عصير الزيتون. وكان من العجيب أيضاً في تلك القلعة ما يقومون بصنعه بواسطة السحر من لب الحنطة الناضجة من شالدي يخلطونها بأرواح شريرة معينة تساعدها بطريقة عجيبة على التضخم لتصبح كالجبل. ويعلمون الحيات هناك كيف تلف نفسها حول عصا طويلة تخرج من الأرض ومن حبات فلوس هذه=

ينبغي أن تكون صلة هذه الأمثلة بنظرية شكلوفسكي واضحة. ففي الأمثلة الثلاثة، يتم تأجيل إدراك الشيء موضع الوصف: في المثال الأول والثاني، عن طريق عدم الإفصاح عن اسم الشيء، وفي الثالث، إضافة إلى ذلك، عن طريق المحاكاة التهكمية لنثر القرون الوسطى الإنجليزي، وباستخدام تراكيب نحوية مهجورة، ومفردات من الإنجليزية الوسيطية التي تصف معاناة عقل أجنبي دخيل في فهم أشياء حياتية بسيطة من مثل علبة السردين وكأس البيرة. إننا نشعر بأن الأشياء التي يتم وصفها غريبة، ومفصّلة، ومصطنعة عوضاً من كونها معتادة، وبسيطة، وطبيعية. والأمثلة الثلاثة ـ وخاصة الثاني، بسبب موضوعه المستفز ـ تشجعنا على إعادة التفكير في اصطناعية مداركنا العادية وطبيعتها التركيبية. أما تأثير هذه النصوص فيتحقق عن طريق توظيف تقنيات لغوية مقصودة تقوم بخلخلة العلاقات بين العلامات/ الدوال والمعاني؛ التي تقوم في الوقت نفسه ببناء وتشفير معان جديدة.

وفي عام 1979 نشر كريغ رين (Craig Raine) قصيدة ظريفة يمكن أن تعتبر، تقريباً، تدريباً على اللامألوفية الشعرية لما هو يومي وروتيني:

مريني يرسل بطاقة بريدية إلى أهله

الكاكستونز طيور آلية بعدة أجنحة

وبعضها ينال التبجيل لأشكالها المميزة

إنها تذيب الأعين

= الحيات ـ يخمرون خمراً كعسل النحل". انظر: جيمس جويس، **عوليس**، ترجمة طه محمود طه (مصر: الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1994)، ص 405 ـ 406.

أو تجبر الجسد على الصراخ بدون ألم.
لم أر مطلقاً أحدها يطير، إلا أنها
في بعض الأحيان تحط على اليد.
الضباب هو عندما تتعب السماء من الهرب
وتريح آلتها الناعمة على الأرض:
عندئذ يصير العالم معتماً وميالاً لقراءة الكتب
مثل نقوش تحت المحارم الورقية.
المطر هو عندما تصير الأرض تلفازاً.
له القدرة على جعل الألوان أدكن.
الأنموذج تي غرفة قفلها في الداخل -
ويدار مفتاح ليحرر العالم
من الحركة، وبسرعة يوجد فلم
تشاهد فيه أي شيء فاتك.
لكن الزمن مربوط على الرسغ
أو محفوظ في صندوق، يدق بنفاد صبر.
وفي البيوت، ينام جهاز مسكون،
يبدأ بالشخير عندما تلتقطه.
إن بكى الشبح، يحملونه
إلى شفاههم ويلاطفونه حتى ينام
بأصوات. ومع ذلك، يوقظونه
متعمدين، بدغدغة إصبع.
ولا يسمح إلا للصغار بالمعاناة

علناً. الكبار يذهبون إلى غرفة العقاب
حيث يوجد ماء ولا شيء يؤكل.
يقفلون الباب ويعانون من الضجيج
وحدهم. لا أحد يستثنى
ووجع كل واحد منهم له رائحة مختلفة.
في الليل، عندما تموت كل الألوان،
يختبئون في أزواج
ويقرؤون عن أنفسهم -
بالألوان، بينما أجفانهم مغمضة.

إن الشكل الأساسي للقصيدة هو سلسلة من الألغاز (الكاكستونز (Caxtons) = الكتب، أنموذج تي = السيارة، الجهاز المسكون = الهاتف، غرفة العقاب = الحمام... إلخ). كل الأشياء التي يكتب المريخي عنها لأهله هي أدوات منزلية بسيطة، أو أنشطة إنسانية أساسية: أشياء نعتبرها من المسلمات، ونفهمها فهماً تاماً وبشكل ضمني، وهي أشياء تشبه إلى حد كبير تلك التي يقول شكلوفسكي إنها عرضه للاعتيادية، والإدراك الروتيني، دون معرفة دقيقة لماهيتها. بالنسبة إلى القارئ من كوكب الأرض، فإن المتعة لا تقتصر على حل كل لغز وحسب، بل وتشمل أيضاً الاستدلال (Reasoning)، والمماثلة (Analogy)، اللذين يتوصل المريخي عن طريقهما إلى تأويل خاطئ بنيوياً (Misconstrual)، ويبرره بهما. لنأخذ اللغز الأول، على سبيل المثال، فهذا يشتمل على عدد من المفاتيح لحله: فالكتب هي "كاكستونز"، سميت بذلك نسبة إلى الرائد في مجال الطباعة[5]؛ هي

(5) الإشارة إلى وليام كاكستون (William Caxton) (1422 ـ 1492).

طيور لأن أوراقها يمكن أن ترفرف مثل الأجنحة، ولأن شكل الكتاب المفتوح في اليد يشبه علامة الجناحين المرفرفين اللذين يرمزان إلى طائر محلق في السماء في رسوم الأطفال؛ الكتب المنيرة معرفياً يتم تقديرها وكأنها كنوز، والطيور المتميّزة بأشكالها تنال الإعجاب؛ الكتب تجعل قراءها يبكون، أو يضحكون، بمتعة، رغم أن المريخي يرى عيوناً تغرورق بالدموع ويسمع صرخات متشنجة؛ الكتب بالفعل لا تطير، ولا تحط على الأرض، بالمعنى الحرفي، إلا أن هذه الفقرة الثالثة تنظر إليها وكأنها نوع من الحيوانات الأليفة التي نلامسها. هناك تفاصيل كثيرة في هذا التصوير لشخص يقرأ كتاباً، وهي تفاصيل متفرقة، تتشعب في كل الاتجاهات، إلى درجة أن القارئ الذي يتوصل إلى حل اللغز بسرعة يبقى حبيس التفاصيل، ويضطر إلى التوقف لبرهة كي يتوصل إلى الرؤية الجديدة التي تكشف عنها الكتب والقراءة وتقاليد الدموع والضحك.

إن تحليلاً أكثر شمولية مما يتيحه لنا المجال هنا من شأنه أن يكشف لا عن كل جزء من أجزاء تصوير الحياة البشرية فحسب، بل ويسمح بدراسة التقنيات المتنوعة أيضاً. والجزء الأول هو الأكثر إلغازاً لأن المريخي "يفهم بشكل خاطئ"، وينثر فيه بذور الالتباس ("الأنموذج تي" يعمل بطريقة مماثلة، إلا أنه عند ذلك الحد تكون الألغاز أسهل حلاً). "الضباب" و"المطر"، رغم ذلك، يفهمان، ويعاد تخيّلهما مجازياً. أما الهاتف فيقدّم بعناية لا كشبح فحسب بل وطفل، مقارباً بذلك فهماً بشرياً لنماذج كل منهما. وكما هو الحال بالنسبة إلى ساعة اليد، تبعث في الهاتف الروح. والتأويل الخاطئ بنيوياً للحمّام كغرفة عقاب يلقى الضوء على نظام المحظورات (التابوهات) الخاص بالإخراج، وخدش حياء الذوق العام: يتصرف المريخي هنا تصرف عالم أنثروبولوجيا غض على وشك أن يضع

إصبعه على مصدر من مصادر القلق الذي تعاني منه الثقافة الغربية، واللامألوفية هنا تدعونا بوضوح إلى التفكير بعمق في عاداتنا.

مثالي التالي قصيدة لا تشكّل اللامألوفية فيها مبدأ توجيهياً للقصيدة برمّتها، يتم تكراره مراراً باستعمال تقنيات متنوعة كما كان الحال في قصيدة "المريخي"، بل هي التماع يتطاير شرراً مرة واحدة عند نقطة حاسمة. ويوضح المثال أن إعادة توجيه المعنى بشكلٍ مفاجئ ومذهل يمكن أن يتحقق في اللغة باستعمال أدوات شديدة البساطة. ففي المقطع الشعري الأخير من "The Right of Way" (1923)، يبني وليام كارلوس وليامز (William Carlos Williams) خدعة تصويرية (trompe-l'œil) مذهلة. إليك المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة المكونة من ثمانية وعشرين بيتاً:

لِمَ تكترث أين ذهبت؟
فقد ذهبت للدوران على ال[6]
عجلات الأربع لسيارتي
على الطرق المبتلة حتى
شاهدت فتاة بساق واحدة
فوق حاجز شرفة[7]

---

(6) لقد تركنا ألـ التعريف بمفردها في نهاية البيت لأن ذلك يتوافق مع التركيب الأصلي ولأن لمثل هذا الإخلال التركيبي ما يبرره على مستوى التحليل

(7) النص الأصل جاء على النحو التالي:

Why bother where I went?
for I went spinning on the
four wheels of my car
along the wet road until
I saw a girl with one leg
over the rail of a balcony.

مثل سائق السيارة الذي يَلْمَح وهو يتحرك شيئاً من موقع معين، ثم يراه ثانية من موقع آخر، وبذلك يتغيّر الشيء، فإن القارئ يفترض أولاً أن البيت ما قبل الأخير يشير إلى فتاة مبتورة الساق، وبعد أن يحوّل انتباهه إلى البيت الأخير يجد نفسه مجبراً على إعادة التأويل بشكل كامل، معيداً الساق إلى طبيعتها. إن التحوّل من أحد التأويلين إلى الآخر ملفت لأنه يقلّد ببراعة سيرورة بصرية مناسبة للسرد في القصيدة، هذا من جهة، ولأن مضامين التأويلين متناقضة، من جهة أخرى؛ فالبيت ما قبل الأخير منفرداً يوحي بالشفقة، والعنف، والتشويه المنفر والقبيح، بينما تفيد صورة الفتاة الكاملة على الشرفة معنى الاسترخاء والثقة بالنفس. أضف إلى ذلك أن كلمة "حتى"، التي تأتي بعد سلسلة من الانطباعات التافهة، تقودنا إلى توقع الذروة أو نقطة الحسم: هذا هو بيت القصيد، استدعاء الشفقة وقسوة الإنسانية، وهما نقطة الذروة التي تم إبطالها مباشرة عندما تبين لنا أن الفتاة ليست مبتورة الساق بل إنسان عادي مثل بقية المارّة في الشارع المشار إليهم مسبقاً في القصيدة.

إن ملاحظاتي لا تنطبق على القراءة الأولى وحسب. فالبتراء لا تتلاشى حتى بعد أن يتحقق اكتمالها مع البيت الأخير. والتأثير العميق لتلك الصورة شبيه بتأثير إحدى تلك الرسومات الخطية لمكعب، والذي يمكن أن نراه وكأنه ينطلق من الصورة باتجاه الناظر، أو كأنه ينحسر إلى الداخل بعيداً عن الناظر (مكعب نكر (Nekker)). إن الرسم يتحوّل من تمثيل إلى آخر على نحو غير متوقع: كلاهما يمكن رؤيته، ولكن ليس الاثنان معاً؛ إلا أنه وفي الوقت الذي يتم فيه النظر إلى أحد تصويري المكعب، فإن احتمالية التصوير الآخر تبقى حبيسة في الذهن. ولقد تمت البرهنة على لُبس بصري مماثل مع أشكال أخرى، على سبيل المثال شكل "البطة/ الأرنب"

الشهير[8]. وهذه التقنية طالما مارسها الرسام البارع سلفادور دالي (Salvador Dali) (على سبيل المثال، لوحة "سوق العبيد مع ظهور خفي لتمثال نصفي لفولتير" (Slave Market with the Apparition of the Invisible Bust of Voltaire)، (1940)) إن التأثير الذي يتركه مثل هذا النمط من اللبس مُشَوِش رغم طرافته: فمن خلال إحاطته بأحد هذين المعنيين، يبقى القارئ على وعي تام طوال الوقت بأن المكعب قد ينقلب ويفرض المعنى الثاني على اهتمامه. وتكمن صعوبة الإدراك هنا في اللبس المتقلّب للعلامة/الدال. وهذا نمط فريد من اللامألوفية، من خلال إصراره على أن العلامة/الدال ليست مرتبطة بمعنى واحد، ينتقد ما هو معروف بالطبيعة العرفية للعلامات/الدوال.

إن التقنية التي يحقق من خلالها وليام كارلوس وليامز فعل اللامألوفية هذا بسيطة جداً من حيث التصميم، إلا أنها مركّبة تركيباً معقداً من حيث التنفيذ. وفي الشعر، فإن تسلسل الكلمات والمركبات التعبيرية يمكن تقسيمه بطريقتين. فهناك الحدود التركيبية العادية: بين الكلمات:

سيارة/ي

وبين المركبات التعبيرية:

على العجلات الأربع/لسيارتي

وبين العبارات:

فقد ذهبت للدوران على العجلات الأربع لسيارتي على الطرق المبتلة/ حتى شاهدت فتاة بساق واحدة فوق حاجز شرفة

---

(8) خدعة تصويرية من خلال الرسم لا نعرف بسببها إن كنا ننظر إلى رسم لأرنب أو إلى بطة، حيث يمكن رؤية الاثنين بحسب تغيير زاوية النظر.

وبين الجمل:

لما تكترث أين ذهبت؟ / فقد ذهبت...إلخ.

إن هذه التقسيمات التركيبية لها واقع نفسي حدسي عند متكلمي اللغة، وتترك الإحساس بأنها تقسّم تدفق الكلمات إلى وحدات من المعنى. ولكن، هناك توليفة أخرى من التجزئة في الشعر، ألا وهي تقسيمات الأبيات. وهذه قد تتوافق مع التقسيمات التركيبية الرئيسية وقد لا تتوافق معها. فإن كانت الكلمة الأخيرة في البيت الشعري هي الكلمة الأخيرة في الوحدة التركيبية، تشجع نهاية البيت الشعري القارئ على الافتراض بأن التركيب ينتهي فعلاً هناك. وفي اقتباسنا أعلاه، فإن هذا مستحيل مع وجود "أل التعريف" و "حتى" في نهاية البيت، ولكنه مقبول جداً مع "سيارة" و "ساق". لذلك، فإنه لا مناص من أن نجرّب الفرضية القائلة بأن كلمة "ساق" تمثّل اكتمال وحدة من المعنى؛ وبالرغم من أن ما يتبع ذلك يبطل صحة هذه الفرضية، لكن أثرها لا يتلاشى بالمطلق. وهذا ما تطلق عليه اللسانيات النفسية ظاهرة التأثير المضلِّل (Garden Path Effect).

إن وليامز ليس مخترع هذه الأداة من أدوات اللبس في نهاية البيت الشعري: إنها عرفية، فقد أعطى إمبسون (Empson) في كتابه **سبعة أنماط من اللبس** أمثلة عليها من كتابات شكسبير (Shakespeare). والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يؤثر فينا هذا العرف تأثيراً بهذه القوّة وبهذه النضارة في هذا السياق، وكيف يتفادى ابتذال حيل الساحر القديمة؟ (جدير بالذكر أن كل الممارسات الإبداعية لها هذه العلاقة المحفوفة بالمخاطر مع الأعراف، والخطران التوأم هما تناقص المردود، وتقنية اللعبة المكشوفة، وهذان ناتجان عن الاستعمال المفرط لبعض التقنيات العرفية. والخطران تربصا بشكل خاص بممارسين "حداثيين" مثل وليامز، ودالي، وبرخت

(Brecht)، وأبولينير (Apollinaire)، وساتي (Satie)، وفايل (Weill)، والذين استغلوا بشكل منتظم أعراف التمويه ولفتوا الانتباه إليها). إن الإجابة عن السؤال إجابة ملائمة تتطلب تحليلاً مفصلاً للقصيدة برمتها، وهو أمر متعذر هنا، وسوف لا يكون بإمكاني سوى الإشارة إلى بعض العناصر الهامة بإيجاز.

جزء من الإجابة يكمن في أن الوحدة الدلالية "رأيت فتاة بساق واحدة" لها ما يبررها، ـ إنها ذروة معقولة من حيث البناء المحوري والسردي للقصيدة. فالمتكلم في القصيدة كان يقود سيارته حين وقع بصره على مشهد يومي لا قيمة أخلاقية ملحوظة فيه؛ وكنا (هو ونحن) على استعداد لتلقي صدمة ما. إلا أن السبب الرئيسي في نجاح هذه الأداة هو سبب لغوي بامتياز. فلأسباب عروضية متعددة (بما فيها قصر الأبيات، ووجود كلمات من مقطع صوتي واحد عند نهاية عدد من الأبيات، والنسق الطباعي الذي يؤطر النص تاركاً مساحات فارغة على الصفحة)، أصبحت حدود الأبيات إما بارزة بشدة أو قابلة للبروز (Salient). وهذا يعني أنها يمكن أن تستعمل بيسر "لترقيم" (Punctuate) تركيب الجملة ـ كما يحدث في البيت قبل الأخير. ومع أن الوزن يميل باتجاه الانقطاع في مواضع منتظمة موجزة، إلا أن التركيب النحوي يفضل جملاً طويلة تراكمية. وهذا التركيب هو ما يسميه علماء اللسان "**التشعب الرأس ـ يميني**" (Right-Branching): أي أن المركبات التعبيرية والعبارات يتم إضافتها إلى يمين العبارة الرئيسية الواحدة تلو الأخرى، وتكون كل واحدة معتمدة تركيبياً على السابقة لها مباشرة[9]:

---

(9) في حال العربية، يكون التشعب من جهة اليسار، نتيجة اختلاف اتجاه الكتابة بين اللغتين العربية والإنجليزية، ومن هنا فقد غيّرنا كل الإشارات من اليمن إلى اليسار.

فقد ذهبت للدوران

على العجلات الأربعة

لسيارتي

على الطرق المبتلة

حتى شاهدت فتاة

بساق واحدة

فوق حاجز

شرفة

إن التركيب النحوي يدفع اهتمام القارئ إلى الأمام في اندفاعات أكبر من الطول القصير للأبيات. ومع أن أجزاء المكونات التعبيرية تقارب في طولها الأسطر الطباعية نفسها، إلا أن عدداً قليلاً منها يتوافق مع الأبيات، كما تبين مقارنة الشكل التوضيحي أعلاه مع نص القصيدة. ووليامز لا يتجنب مساواة نهايات الأبيات ونهايات المكونات التعبيرية وحسب، بل وينتج نوعاً من "التعالق السلبي" (Negative Correlation) أيضاً عن طريق إنهاء بعض الأبيات بكلمات تتطلب استمرارية تركيبية، مؤكداً الحركة إلى الأمام في انتباه القارئ: "على أل/ "، "حتى/ ". هناك خلفية من كسر القواعد التركيبية (Enjambment) (أي جمل متداخلة)، وبالتقابل معها يصبح أي احتمال لتطابق نهاية البيت مع الحدود التركيبية أمراً بارزاً (Foregrounded) بامتياز. ومن المميزات البنيوية ذات العلاقة ندرة الأبيات التي تكتمل تركيبياً أو دلالياً: واستثناءً فإن "رأيت فتاة بساق واحدة" هي عبارة كاملة، واكتمالها، المعزز بانتهاء البيت، يحظى بانتباه القارئ.

وهكذا يجمع وليامز بين أنساق عروضية وتركيبية مختلفة

ومتباعدة، ويتجنب تطابق الحدود حتى إذا ما اتضح في النهاية أنهما يتقاربان، يصبح الإحساس بالاكتمال المتأخر قوياً جداً. ومن ثم، فإن مرونة اللغة في هذه القصيدة مرونة عالية جداً، لدرجة أن الذروة يتم إبطالها فور قراءة العبارتين الأخيرتين، وهذا يغير التحليل التركيبي الذي يكون قد توصل إليه قارئ مغرور في مقاربة البيت ما قبل الأخير. إلا أن هذا التحليل ـ "فتاة بساق واحدة" ـ لا يمكن في النهاية محوه: فهو ينال مصداقيته من التوقف عند النهاية (End-Stopping) المحتمل من جهة، ومن مميزات تركيب التشعب الرأس ـ يميني الذي يطغى على القصيدة من جهة أخرى. في تركيب التشعب الرأس ـ يميني، تلحق التعبيرات المحددة للمعنى كإضافات عند النهاية (جهة اليمين)، ويمكن حذفها دون أن تلحق الضرر باكتمال ما سبقها (يمكنك اختبار ذلك بالرجوع إلى الشكل التوضيحي وحذف التعبيرات مبتدئاً من أسفل اليمين)[10]. وفي هذا النسق، يبدو وكأن التعبيرات التي تمت إضافتها ليست ضرورية في الواقع... لذلك لعل "رأيت فتاة بساق واحدة"، في نهاية المطاف، جملة كاملة. لا يمكننا مطلقاً أن نكون متأكدين. فإن ما يميّز القصيدة هو انفتاحها على التأويل، أي معاداتها للأحكام المتعنتة (الدوغماتية)، وهو توجه تشجع عليه البنية الشكلية للقصيدة.

أود الآن الرجوع قليلاً إلى بيتَيْ بوب اللذين قدمت عنهما تعليقاً مبدئياً وغير مفصل في بداية الفصل 2.

لا تنطلق صرخات عالية للسماء الرحيمة أعلى من تلك
التي نسمعها، عندما يلفظ الأزواج أو الكلاب الصغيرة
المدلّلة أنفاسهم الأخيرة.

---

(10) هذا التحليل مرتبط باللغة الإنجليزية التي تبدأ من اليسار إلى اليمين، وبالتالي فإن كل إشارة إلى اليمين لا بد من استبدالها باليسار في حال اللغة العربية.

إن حكماً اجتماعياً يتم إصداره هنا، وهو إدانة للنساء العصريات اللواتي يقدّرن كلابهن المدللة بالقدر نفسه الذي يقدرن به أزواجهن، وضمنياً، يحقرن أزواجهن وذلك بمنحهن الدرجة نفسها من العاطفة للناس الذين يفترض أن يُعْشَقوا بحق، وللحيوانات الأليفة التي تستحق تعلقاً عاطفياً أقل. إن القراء الذين يعرفون قصيدة *The Rape of The Lock* (**اغتصاب خصلة الشعر**) يدركون أن هذا الحكم ما هو إلا جزء من هجوم عام على تدني القيم ـ الجنسية، والدينية، والزوجية، والسياسية ـ والحط من قيمة الإنسان، والعلاقات الإنسانية، والمعايير الأخلاقية، وذلك عن طريق حطها إلى أرذل مستوى، ومساواتها بالممتلكات المادية الوضيعة ـ الكلاب، والمجوهرات، وقطع الزينة البيتية. قارن:

سواء كسرت الحورية قانون ديانا،
أو أصاب مرطباناً صينياً هشاً كسرٌ،
أو دنست شرفها، أو ثوبها المزركش الجديد،
نسيت صلواتها، أو نسيت موعد حفلة تنكرية،
أو فقدت قلبها، أو فقدت عقداً، في حفلة؛
أو سواء غضبت السماء فتلك الصدمة يجب أن تزول[11].

---

(11) النص الإنجليزي جاء على النحو التالي: Whether the Nymph shall break Diana's Law,
Or some frail china jar receive a flaw,
Or stain her honour, or her new brocade,
forget her pray'rs, or miss a Masquerade,
Or lose her heart, or necklace, at a ball,
Or whether Heav'n has doom'd that Shock must fall.

أو:

هنا أنتِ، يا آنا العظيمة! يا من تطيعها عوالم ثلاثة،

تأخذين أحياناً نصيحة وزرائك، وأحياناً تأخذين الشاي[12].

إننا لسنا معنيين هنا بالمحور الهجائي في القصيدة. فالنقطة الهامة هي أن توليفة متسقة من القضايا (Propositions) يتم التعبير عنها ضمنياً هنا، وهي ليست المقولات عينها (Statements) التي يؤكدها التركيب الخطي العادي للقصيدة: وبالفعل، فإن المضامين التي تستتر بين السطور مخالفة للمزاعم التي تنطق بها الجمل الحقيقية. وكما هو الحال في قصيدة "*The Right of Way*"، فإن النتيجة تتحقق عن طريق عمليات عروضية إضافية على اللغة، والتي يتم فرضها على البنية التحتية للتركيب النثري. (وبالطبع فإن النتائج الناجمة مختلفة اختلافاً كبيراً في القصيدتين، والأدوات العروضية مختلفة اختلافاً جذرياً، إلا أن المبدأ التقني العام هو ذاته). في حالة بوب، فإن إعادة التشفير تتم من خلال التقنية الغالبة على قصيدته، وهي إحداث مواضع عروضية متكافئة. والكلمات المقفاة، أو في هذه الأمثلة الأسماء المتوازية في مواقع متكافئة في الأنصاف الأولى والثانية من الأبيات، تكتسب **علاقات دلالية**. فالكلمتان "Husbands" (الأزواج) و"Lapdogs" (كلاب مدللة)، كلاهما كلمات من مقطعين صوتيين لهما نسق التشديد النطقي؛ كلاهما يظهر أيضاً بعد الكلمة التي تتطلب تشديداً نطقياً خفيفاً "When" (عندما). كما أن تكافؤهما الأصواتي (Phonetic Equivalence) (تشابههما في الصوت والموضعة

(12) النص الأصلي جاء على النحو التالي: Here Thou, Great Anna! Whom Three Realms Obey,

Dost Sometimes Counsel Take-and Sometimes Tea.

العروضية) يوحي بتكافؤ دلالي (Semantic Equivalence) (المفهوم الاجتماعي "زوج" له نفس قيمة المفهوم الاجتماعي "كلب"). والشيء نفسه ينطبق على أزواج الكلمات التالية: "Prayers" = "Masquerade"، "Tea" = "Counsel"... إلخ. (تقنيات التكافؤ من طريق الأنساق الإضافية ستناقش بتفصيل أكبر في الفصل 6).

أود، الآن، أن أشير إلى ملاحظة أخرى ما كان لها أن تتضح لو أننا تناولنا مثال الأزواج/ الكلاب المدللة على انفراد. فبوب لا يقدم تصوره عن سيدات المجتمع اللواتي ينتقصن من مكانة أزواجهن في القرن الثامن عشر بشكل مستقل ومنعزل في هذه المقطوعة الشعرية. إن تقنيات اللغة التي يستعملها بوب للتعبير عن هذه الرؤية ـ والتي تتضمن شحن بعض المواضع العروضية بالأحاسيس كي ترسخ تكافؤات وتناقضات جديدة في المعنى ـ هي شفرة أسلوبية (Stylistic Code) يتم التدرج في بنائها في القصيدة برمتها، وفي أشعار بوب كلها، وفي جنس المقطوعات الملحمية من الشعر الذي كتبه أسلاف بوب. وهذه الشفرة الأسلوبية هي إضافة أكبر وأعلى من الشفرة العادية للغة؛ وهي أيضاً عرف. وبعد هذا كله، فإن القارئ لا يمكنه أن يصل إلى البراعة التي يعبر عنها مثال الأزواج/ الكلاب في قصيدة بوب إلا إن كان عارفاً بهذه الشفرة. ومن المنطلق نفسه، يحتاج القراء إلى أن يكونوا ملمين بعض الشيء بالدلالات العرفية لكسر القاعدة التركيبية والتوقف عند النهاية، كي يقدّروا تمام التقدير القوة الكاملة للبس البصري في قصيدة وليامز.

ونستطيع أن نرى أن ثمة سيرورة تنطوي على شيء من المفارقة موجودة هنا. فاللامألوفية، أو ابتكار المعنى، يتم تحقيقه عن طريق استعمال شفرة أسلوبية تتحدى محدوديّة الشفرة اللغوية الموجودة (أو تنتقدها). بيد أنه وكون تقنية التوازن العروضي التي تقوم بعملية

التحدي/ الانتقاد هذه هي في حد ذاتها شفرة، أي توليفة من الأعراف المكررة، فإنها عرضة لقانون تناقص المردود (Diminishing Returns)، ولا بد أن تضمحل إلى عادة لا معنى لها من خلال انزلاقها من العرف إلى الامتثال. وقد يكون من المفيد أن نذكر أن هذا تماماً هو ما حدث للتقنيات العرفية المختلفة للشعر الأغسطي[13] (Augustan) خلال القرن الثامن عشر. فمن خلال الاستعمال المتكرر أصبحت هذه التقنيات عديمة المعنى. على سبيل المثال، كان أحد هذه التقنيات الاستعمال المفرط للصفات كي تحدّد معاني الأسماء، حتى صار من غير المعتاد أن يستعمل الاسم دون تحديد إضافي لمعناه. ومن حيث المبدأ، فإن هذه ممارسة نقدية محمودة، تقود إلى الدقة وتقاوم قبول الاسم كتصنيف يأبى التحليل. أما عملياً، فإن التكرار لم يؤد إلا إلى القوالب التعبيرية المبتذلة والفارغة. وقصيدة مثل Ode (القصيدة) لمارك أكنسايد (Mark Akenside) (1770 - 1721) ستبين مستوى الانحطاط الذي وصلت إليه هذه التقنية. يأتي المقطعان الأوليان على هذا النحو:

هناك على رابية مخضوضرة استرخى،

حيث أشجار البلوط والبق، ظل مبهج،

تطل على النهر الجاري،

آه يا سيد القيثارة اللاتينية،

(13) الأدب الأغسطي هو الأدب الذي أنتج خلال حكم الملكة آن، والملك جورج الأول وجورج الثاني، في النصف الأول من القرن الثامن عشر، والذي انتهى بوفاة ألكسندر بوب وجوناثان سوفت في 1744 و1745 على التوالي. وهي فترة شهدت تطوراً كبيراً في الرواية، وتزايداً غير معهود في شعر الهجاء، وتحول المسرح عن السخرية السياسية إلى الميلودراما، وتركيز الشعر على التعبير عن الذات.

للحظة معك سأرتاح،

من أشعة الظهر الصيفية.

وعجباً في تعريشتي الوحيدة،

النحلة الكادحة من عدة زهور

تجمع طراوة عطرها:

"لي"، تغني، "كاملات الجمال ولدن،

لي أثوابهن الحريرية زينت،

أنفاسهن المعطرة تنتشر"[14].

والمركبات المكونة من صفة + اسم في المقاطع الستة المتبقية تأتي على النحو التالي:

همس جميل، عاصفة وقحة، مشهد مضياف، كدح مبهج،

---

(14) جاء النص الأصلي على النحو التالي:

On yonder verdant hillock laid,
Where oaks and elms, a friendly shade,
O'erlook the falling stream,
O master of the latin lyre,
Awhile with thee I will retire,
From summer's noontide beam.
And, lo, within my lonely bower,
The industrious bee from many a flower
Collects her balmy dews:
"For me", she sings, "the gems are born,
For me their silken robe adorn,
Their fragrant breath diffuse."

غنائم لذيذة، مشاهد حرجية دنيئة، حدائق مزهرة، طموحات محببة، غراب منذر بالشر، أشباح غير مقدسة، أحزان مخيف، أرض يباب، عزيمة كامنة، شيء ضار، ظل ليلي بلا طعم، عصير سام، لسعة قذرة، براعم نضرة، ثراء لا يلام، مهمة جسيمة، نعمة مزدوجة.

"غنائم لذيذة" (Ambrosial Spoils) (أي الرحيق) استعارة مبتذلة ميتة مثل الاستعارة الشهيرة "القبائل الزعنفية" (Finny Tribes) (السمك)، وهذا رمز لما أصاب الأسلوبية الشعرية في القرن الثامن عشر من داء عضال. ومع ذلك، فإن معظم هذه العبارات ليست من ذلك النوع. إنها مجرد حشو وبلا معنى: فالصفة لا تعطى أي معنى، إذ إن كل النحل كادح، كل البراعم نضرة، كل العواصف وقحة، وهلم جرا. وعبارة "الأرض اليباب" (بمعنى صحراء، أرض خراب)، هي مثال صارخ على ما نحن بصدده: بما أن كل الصحارى قاحلة حكماً، فإن كلمة الأرض اليباب لا تضيف شيئاً. إن العبارة نوع من اللغو (Tautology)، وبالتالي يشعر الواحد منا بأن خانة الصفة قد تم ملؤها ليس لدقة دلالية وإنما لمجرد عادة تركيبية. إن ما بدأ، في أزمان غابرة، كأداة لقول شيء جديد أصبح نسقاً آلياً خالياً من أي مضمون.

وإحدى مهام النقد اللساني يمكن أن تكون دراسة الضمور في التقنيات اللغوية وتحولها من إشراق إبداعي إلى أنساق آلية وعديمة المعنى. وغاية مثل هذا النوع من النقد من شأنها ألا تكون هدّامة ـ مع أنه من غير المتوقع أن تحوّل القراء المعاصرين إلى مريدين لأكنسايد. وثمة عدد من الدراسات التاريخية المثيرة للاهتمام، والتي ينبغي القيام بها حول هذه الفترات التي شهدت انحطاط أنساق اللغة لتصبح عادة تلقائية. والدور الأكثر أهمية بالنسبة إلى النقد، رغم ذلك، هو أن يُبقيَ حياً ما هو جدير بالاهتمام دوماً في المراحل الإبداعية لشفرات لغوية

بعينها. وثمة خطر في أن تفقد تقنيات بوب تأثيرها، لا بسبب عيوب ذاتية فيها، بل لأن استجابتنا قد تلوثت بما تحتويه معرفتنا من معلومات عن آلية تركيب الشعر ونظمه في المرحلة الأخيرة من القرن الثامن عشر. ومن المحتمل أننا لم نعد قادرين على رؤية الكيفية التي تحدّت تقنيات بوب الشعرية، وعلى نحو إبداعي، الافتراضات المشفرة في لغة عصره؛ وهنا يأتي دور النقد اللساني في إنعاش التقنيات الأصلية للقارئ المعاصر الذي يشعر بالملل ويميل إلى المهاترة والتشكيك.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

يواصل هذا الفصل عرض الاعتيادية واللامألوفية (اللذان يشار إليهما أحياناً باللاأوتوماتيكية (Deautomatization) أو اللا ـ الاعتيادية (Dehabitualization). وقد يفيد مزيد من الاطلاع على الدراسات البنيوية في الأدب عند الشكلانيين الروس وحلقة براغ. وقد تفضي مقالة شكلوفسكي:

Victor Shklovsky, "Art as Technique," [1917], in: L. T. Lemon and M. j. Reis, *Russian Formalism Criticism* (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1965), pp. 24-25.

إلى مزيد من البحث والتفكير. ومن الدراسات الأخرى بحث ب. توماشيفسكي (B. Tomashevsky)، وهو بعنوان "Thematics"، وقد تمت إعادة نشره في الكتاب المذكور نفسه، ص 62 ـ 95؛ والاقتباس الموجود أعلاه ص 103 - 105 من هذا الكتاب مأخوذ من صفحة 85. انظر أيضاً دراسات حلقة براغ التي أجراها ج. موكاروفسكي (J. Mukařovský) و ب. هافرانك (B. Havranek)، وهما بالتتابع:

Jan Mukařovský and Bohuslav Havranek, "Standard Language and

Poetic Language," in: P. L. Garvin, ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington: Georgetown University Press, 1964), and "The Functional Differentiation of the Standard Language," in: P. L. Garvin, ed., *A Prague school Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington: Georgetown University Press, 1964).

أما البحث الاستثنائي لموكاروفسكي والذي قدّم فيه فكرة الإبراز (انظر الفصل 6) فقد تمت إعادة نشره أيضاً في الكتابين التاليين:

Sandra Chatman Bond and S. R. Levin, eds., *Essays on the Language of Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1967), and D. C. Freeman ed., *Linguistics and Literary Style* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970).

للاطلاع على هجوم تروتسكي على شكلوفسكي انظر:

Leon Trotsky, *Leon Trotsky on Literature and Art*, P. N. Siegel, ed. (New York: Pathfinder Press, 1977), pp. 32-37.

ولمزيد من النقاش والتحليل لآراء الشكلانيين الروس انظر:

Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979); Chris Pike, ed., *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique* (London: Ink Links, 1979), and Victor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine* (The Hague: Mouton, 1965).

لمزيد من الاطلاع على نقاش اللسانيات النفسية لمفهوم التأثير المضلّل انظر:

Herbert H. Clark and E. V. Clark, *Psychology And Language* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), pp. 80-82.

الفصل الخامس

كيف تصنع النصوص

هذا الفصل، كما يوحي عنوانه، هو عن بعض جوانب البناء اللغوي الأساسية بكل معنى الكلمة: أقسام الكلام (Parts of Language) ونَظْم اللغة (Arrangement of Language) اللذان يتم استخدامهما معاً في كل خبراتنا اللغوية، مكتوبة كانت أو محكية، وفي كل الأوضاع (Situation) الممتدة من أحاديث الهزل وحتى النصوص الملحمية. وحقيقة كونهما خاصيتين خلفيتين عاديتين وثابتتين في اللغة لا يعني أن أقسام الكلام ونظمه ليسا ذا شأن في الأدب، فمن دون الأدوات الأساسية لبناء النصوص، لن تكون ممكنة أي من التقنيات المتخصصة التي نجدها في كثير من الأدب الحديث.

لنبدأ بوحدتين جوهريتين: **الجملة والنص** (Text). سوف أناقش هذين النوعين من الوحدات، لا سيما وأن النصوص تتكوّن من جمل متصلة بعضها مع بعض، بطرق سنأتي على وصفها في هذا الفصل، والفصل الذي يليه. كما أن تفاصيل بناء الجملة ستتم الإشارة إليها في كل أنحاء هذا الكتاب، ولمقدمات وافية عن التراكيب النحوية، فإننا نحيل القراء على الكتب التمهيدية عن اللسانيات والتي ننصح بها في نهاية هذا الفصل. بشكل عام، ركز علماء لسانيات آخرون على

الجمل المنفردة، أما نحن فمعنيون بكيفية عمل الجمل في نصوص أطول حجماً. وكمثال ملموس، فإني أستطيع أن أوضح بعض سيرورات عمل الجمل في النصوص بالإشارة إلى فقرات يفتتح بها كورت فونيجت (Vonnegut Kurt) روايته (1963) *Cat's Cradle*:

1. نادني "جونا". **2.** والداي فعَلا، أو كادا يفعَلا. **3.** هما ناداني "جون".

4. جونا ـ جون ـ لو أني كنت "ساماً"، لبقيت رغم ذلك جونا ـ ليس لأني كنت نحساً على الآخرين، ولكن لأن شخصاً ما أو شيئاً ما، أجبرني على أن أكون في أماكن معينة في أوقات معينة، دون استثناء. **5.** وسائل النقل والدوافع، كلاهما تقليدي وغريب، كان قد تم توفيرهما. **6.** وحسب الخطة، وفي كل لحظة محددة، وفي كل مكان محدد هذا الجونا كان هناك.

7. اسمع:

8. عندما كنت أكثر شباباً ـ قبل زوجتين اثنتين، قبل 250,000 سيجارة، قبل 3,000 ربع غالون من الكحول...

9. عندما كنت أكثر شباباً بكثير، بدأت بجمع مادة لكتاب سيسمى **اليوم الذي انتهى فيه العالم**.

10. الكتاب كان يفترض أن يكون واقعياً.

11. الكتاب كان يفترض به أن يكون سرداً لما فعله أميركيون ذوو شأن في اليوم الذي أُسقطت فيه أول قنبلة ذرية على هيروشيما، اليابان.

12. كان من المفترض أن يكون كتاباً مسيحياً. **13.** أنا كنت مسيحياً آنئذ.

14. أنا بوكونوني[1] الآن (Vonnegut, *Cat's Cradle*, pp. 1-2) .

إن الوحدات الأربع عشرة المرقمة، عادة ما تسمى "جملاً"، إلا أنه باستطاعتنا أن نلاحظ، ودون عناء، أنها تمثّل بنى متنوعة. والشيء التقليدي الذي يمكن أن نقوله عن الجملة هو أنها "تعبر عن فكرة كاملة". هذا صحيح ولكنه غامض. فهذه "الفكرة"، من وجهة نظر اللسانيات أو المنطق، هي **محتوى قضوي** (Proposition). والمحتوى القضوي عبارة عن إسناد كلمة، أو مجموعة كلمات، **تحيل على**، أو يمكن أن تحيل على، كيانات في العالم ("جونا"، "والدايّ"، "وسائل النقل"، "كتاب ما")، إلى كلمة، أو كلمات، **تُسْنِد** فعلاً ما، أو حالاً ما، أو سيرورة ما من سيرورات كيانات تمت الإحالة عليها ("نادى"، "نحساً"، "أجبر"). الكلمات المُحيلة (المسند إليه) عادة ما تكون **أسماء**، بينما تكون الكلمات المحمولية (المسند) عادة **أفعالاً** أو **صفات**[2]، مع أن هذه التوصيفات ما هي إلا تعميمات أو قواعد عامة، ولا نجدها إلا في الجمل شديدة البساطة. فأحياناً يطابق بناء المحتوى القضوي المكوّن من المسند إليه+ المسند نَظْم الكلمات (أي **البناء التركيبي ـ النحوي**) في الجملة البسيطة مطابقة تامة، كما في الجملة 10:

الكتاب	كان يفترض أن يكون	واقعياً
↑		↑
تعبير إحالي (المسند إليه)		كلمة محيلة (المسند)
موضوع/ شيء		حال

(1) البوكونونية ديانة خيالية ابتكرها كيرت فونيجت في روايته وتمارسها معظم شخصيات الرواية، ومعتقدها الأساسي عش مع الأكاذيب غير الضارة التي تجعلك شجاعاً وحنوناً وبصحة جيدة وسعيداً.

(2) في الجملة الاسمية، المسند هو الخبر، والمسند إليه هو المبتدأ. أما في الجملة الفعلية، فالفعل هو المسند، والفاعل هو المسند إليه.

ومن المنطلق نفسه، فإن الجملة 3 تجمع ثلاثة تعبيرات إحالية ومحمولاً معاً، في محتوى قضوي واحد، يتم التعبير عنه بالجملة البسيطة:

هما	نادان	ي	جون
↑	↑	↑	↑
تعبير إحالي	تعبير إحالي محمول	تعبير إحالي	تعبير إحالي
عامل	عمل	مفعول به	فضلة

لاحظ المصطلحات الموجودة على السطر الأسفل في التحليلين أعلاه: "عامل"، "مفعول به" (Object)، "فضلة" (Complement)، "حال" (State)، "عمل" (Action). إنها تنتمي إلى مفردات دلالية أساسية محدودة وهامة جداً في تحليل أدوار "المشاركين" (Participants) الذين تحيل عليهم الأسماء، وتحليل أنواع النشاطات والأوضاع التي تصفها الأفعال المصاحبة لتلك الأسماء. ولقد حلّل هاليداي بنى المعنى التي تصوّر أنواعاً من السيرورة وأدوار المشاركين في هذه السيرورات تحت عنوان **التَعْدِيَ** (Transitivity)، (وهو جزء من الوظيفة **التصورية**). وأهمية هذه الجزئية من تحليل معاني الجملة تكمن في أن الفاعلية (Agency)، والحال، والسيرورة (Process)، وما شابه، تبدو وكأنها التصنيفات اللغوية الأساسية، التي يقدّم بواسطتها البشرُ العالمَ إلى أنفسهم. إننا نفكر في العالم، ونتحدث ونكتب عنه، كنظام من الأشياء ذات الخصائص الثابتة: بعضها نابض بالحياة، وبعضها جماد: تفعل، وتتحرّك، وتتغيّر، وتسبب تغيّراً في أشياء أخرى، أو أنها موجودة وحسب، أو مستمرة في حال معين، أو وضعية محددة. والكتابات الأدبية قد تؤكد هذه الافتراضات، أو

تعترض طريقها، أي تتحداها. وسوف نحلل بعض جوانب هذا المجال من المعنى في الفصلين 9 ـ 11.

وإن رجعنا إلى مدى "تطابق" المحتوى القضوي والجمل، فإن هذا التطابق غالباً ما يكون أقل وضوحاً عما هو عليه في الجمل البسيطة من مثل 3 و 10 (أو 12 ـ 14). وتبين الجملة 1 تعقيداً مميزاً ومخصوصاً في سيرورة التعبير عن المحتوى القضوي: فالمذكور صراحة ليس المحتوى القضوي كله؛ لقد تم حذف أحد التعبيرات المُحيلة، وتم حذف جزء من المركب التعبيري الفعلي، ومع ذلك فإن معرفتنا بتركيب اللغة الإنجليزية تساعدنا على تحديد ما يجب أن تكونه الأجزاء الناقصة: "[أنت] نادني جونا". وهنا فإن ثلاثة تعبيرات مُحيلة، "أنت"، "ضمير المتكلم ي" و "جونا"، يتم ربطها مع المحمول، "نادى". ومع أن المحتوى القضوي ذاته كامل من حيث معناه، إلا أن التعبير عنه، حسب الأعراف التركيبية للغة الإنجليزية، لم يكن تعبيراً كاملاً.

يعبر العديد من الجمل عن أكثر من محتوى قضوي واحد. وفي بعض الأحيان، تكون عناصر المحتوى القضوي مرئية بوضوح كعبارات منفصلة، كما في: "عندما كنت أكثر شباباً"، و "بدأت بجمع مادة"، في الجملة 9. غير أنه غالباً ما يتم تعديل المُكوِّنات التركيبية (Syntactic Constituents) وحذفها إلى درجة أن عناصر البنية التحتية للمحتوى القضوي (Underlying Propositional Components) تكاد تختفي على المستوى السطحي. (إني لا أقول بأن هذا يسبب أي صعوبة للقراء؛ فما نحن بصدده ما هو إلا حقيقة تركيبية عن الجمل، ولأن القراء يعرفون التركيب، فإنهم بالتالي قادرون على "فك تشفير" إعادة النظم التركيبي (Syntactic Rearrangement) للمحتوى القضوي، والذي يبدو معقداً إلى حد بعيد عندما تتم

الإشارة إليه). الجملة 5 في المقطع المقتبس، مثلاً، تتكون من سلسلة من المحتويات القضوية غير المرئية بوضوح كعبارات منفصلة على مستوى الشكل السطحي للجملة؛ وبشكل تقريبي يمكننا تصور هذه العناصر غير المرئية على النحو التالي:

شخص قدّم وسائل نقل لي.

شخص قدّم دوافع لي.

بعض وسائل النقل كانت تقليدية.

بعض وسائل النقل كانت غريبة.

بعض الدوافع كانت تقليدية.

بعض الدوافع كانت غريبة.

إن سرد المحتويات القضوية على هذا النحو، كجمل منفصلة، يهدف إلى عرض كل المكونات الدلالية (Semantic Components) التي تداخلت معاً في الجملة الحقيقية، لتبيين كل الأجزاء بأسلوب يشبه رسماً ميكانيكياً مفصلاً لعلبة المسننات في السيارة، على سبيل التمثيل. وبهذا نستطيع أن نرى درجة التكثيف التي تدخل في عملية بناء جملة مركبة من عدة محتويات قضوية. فالأفكار التي تقع مرتين في البناء الدلالي ("قدّم" . . . إلخ)، لا تذكر مرتين في الجملة النهائية؛ والأفكار الضمنية لا تذكر بتاتاً ـ مثلاً، المشاركون "شخص" و"ضمير المتكلم ي"، وهما أساسيان لاستقامة المعنى، مسكوت عنهما في الجملة 5؛ إنهما صريحان في الجملة السابقة، و"ضمنيان" (Implied) في الجملة التي تليها.

والأمر الآخر الذي ينجلي عندما نقسّم جملة ما إلى عناصر محتواها القضوي هو أن هذه العناصر كان بالمستطاع أن يتم تركيبها

بعضها مع بعض وفق نَظْم تركيبي مختلف: مثلاً، قارن الجملة 5 بالصياغة المحتملة التالية:

شخص قدّم كلاً من وسائل النقل والدوافع التقليدية والغريبة.

إن إعادة الكتابة هذه مفهومة بالقدر نفسه الذي نفهم به الجملة الأصلية. فلماذا إذاً يضعها الكاتب فونيجت بطريقة معينة وليس بأية طريقة أخرى؟ وعلى سبيل المثال، لماذا يستخدم صيغة المبني للمجهول "وسائل النقل... قُدّمت" بدلاً من صيغة المبني للمعلوم، والتي كانت لتتسق تركيبياً مع الجملة السابقة عليها ـ "شخص ما... أجبرني على أن أكون في أماكن معينة...شخص ما قدّم...وسائل..."؟ إن مثل هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عنها من دون الدراسة الشاملة والدقيقة للنص، طبعاً، ولكن لا بد من التنويه إلى أن الإجابة عن سؤال من مثل "لماذا المبني للمجهول بدلاً من المبني للمعلوم" لن نتوصل إليها عن طريق التحليل التركيبي المحض - ولا عن طريق تحليل المحتوى القضوي، لأنه من وجهتي النظر هاتين فإن نموذجي المبني للمعلوم والمبني للمجهول لا يعنيان إلا الشيء نفسه. إذاً، **التحليل الوظيفي** (Functional Analysis) وحده، (انظر الفصل 1) هو الذي يمكنه أن يفسّر هذا الخيار التركيبي: وهو تحليل يحاول أن يبيّن لماذا، في ظل السياق وبلاغة التواصل عموماً، يجب انتقاء أحد الخيارين بدلاً من الآخر. فالحقائق التركيبية ما هي إلا مجرد "المدخل" للتفسير الوظيفي المدروس.

تلخيصاً لما سبق، فإن الجملة تتكون من محتوى قضوي واحد، أو عدد من المحتويات القضوية، والتي يمكن التعبير عنها بعبارات كاملة، أو غير كاملة. والوظيفة الدلالية للمحتوى القضوي هي **الإحالة** (Referring)، و**المحمولية** (Predicating): الإحالة على كيانات (حقيقية أو متخيلة)، وحمل أفعالها، أو أحوالها، أو

سيروراتها. ومن البديهي أن المحتوى القضوي هو وحدة تجريدية من المعنى، ولذلك فهناك سيرورة من "التحقق" (Realization)، أو "التعبيرية" (Expression)، ما بين الفكرة المجردة والكلام الفعلي أو النص المكتوب. وأحد جوانب التعبيرية هذه هو اختيار عناصر **المفردات** (Vocabulary items)، (**أو المعجمية** (Lexis))، كي تعيّن الأشياء أو التصورات التي تتم الإحالة عليها، والمميزات المحمولة عليها. وقد رأينا في فصول سابقة أن العلاقة بين الكلمات والأشياء علاقة ديناميكية أو جدلية. فالكلمات ليست محض رموز جامدة تختار آلياً للتعبير عن أفكار تم حسمها مسبقاً. ولأن نظام المفردات يشفّر تصنيفات للعالم، كما يتصوره مستعملو اللغة (وثقافتهم)، فإن المفردات تلعب دوراً فعّالاً في تشكيل الأفكار التي تتناولها المحتويات القضوية. لذلك، فالمتكلمون لا بد وأن تكون في أذهانهم سلفاً كلمات لتكوين الأفكار التي يرغبون في نقلها. أما الجزء الآخر من التعبيرية فهو التركيب، الذي يشكل عمود البعد الاتجاهي ("من اليمين إلى اليسار") للرسائل. والمحتوى القضوي لا بد وأن يُعَبَّرَ عنه تركيبياً كتسلسلات من الكلمات والمركبات التعبيرية المرتبة بانتظام والتي تكوّن الجمل.

سآتي بعد قليل على توضيح جوانب مختلفة من اندماج الجمل في نصوص كاملة، وذلك تحت عنواني **التماسك** (Cohesion)، **والترابط** (Coherence). إلا أني وقبل الانتقال من العبارات والجمل إلى الوحدة البنائية الأكبر، ألا وهي **النص**، أود أن أذكر بإيجاز ثلاثة جوانب أخرى من جوانب معنى الجملة ومبناها، التي ستشغل حيزاً من اهتمامنا لاحقاً في هذا الكتاب: وهذه الجوانب تخص بالتحديد **أفعال الكلام** (Speech Acts)، **التوجيهية** (Modality)، **والإشاريات** (Deixis). وإن عدنا بالذاكرة إلى التصنيف اللغوي الذي تضمنته

"الوظائف الثلاث" عند هاليداي (الفصل 2 أعلاه، ص 64-65 من هذا الكتاب)، فإننا سنجد أن مبنى المحتوى القضوي، والتعدي، والمبنى المعجمي، تنتمي إلى **الوظيفة التصورية**، وأن أفعال الكلام والتوجيهية ينتميان إلى **الوظيفة البينشخصية**، وأن الإشاريات والتماسك ينتميان إلى **الوظيفة النصية** للغة.

لقد رأينا كيف أن الوظيفة التصورية تعنى بالبعد "الإدراكي" للغة، أي بالطريقة التي توفر بها اللغة بنى لتصوير ما يمر به المتكلمون من تجارب، وما يراودهم من شعور. أما الوظيفة البينشخصية، فتضيف إلى هذه التصورية مساهمة المتكلم الشخصية في فعل التواصل: إشارته إلى وجهة نظر فردية، وأداؤه لفعل ما من خلال الكلام، وتقييمه للسامع وسياق القول وتأقلمه معهما. وتتلخص مهمة البعد البينشخصي في ربط بناء اللغة بالبنائين الاجتماعي والثقافي من جهة، وبالعلاقات بين المتكلمين من جهة أخرى. وتتموضع نظرية **أفعال الكلام** داخل هذا الحقل الخاص بمساهمة المتكلم وفقاً للأعراف الاجتماعية. وببساطة شديدة، فإن مفاد نظرية أفعال الكلام هو أن المتكلم عندما يتفوه بقول، أو ينشئ نصاً، فإنه لا يقول شيئاً عن العالم أو عن أفكاره فحسب، وإنما **يؤدي فعلاً ما** عن طريق هذا القول. وأحياناً، يشار إلى ما يقوم به المتكلم صراحة في الكلمات التي يختارها:

أعد بأن أسدِّد ديني يوم الجمعة.

أسمّي هذه السفينة **السيدة المحظوظة**.

أحكم عليك بالسجن مدى الحياة.

إلا أن أفعال الكلام هذه غالباً ما يتم التعبير عنها بشكل مستتر:

هل تستطيع إعطائي الملح؟ (هذا طلب، وليس استفساراً عن

قدرة المخاطَب). الجو بارد. (في السياق المناسب، هذا ليس تعليقاً بل إيعازاً لتشغيل التدفئة).

وفي اقتباسنا من *Cradle Cat's*، فإن الجملتين 1 و7، مثلاً، تختلفان عن بقية الجمل لكونهما أوامر (إنشائيتين)، بينما تعد الجمل الأخرى إقرارات أو تمثيلات (جملاً خبرية)، يبدأ السارد من خلالهما برواية القصة التي بناها فونيجت من سلسلة من المحتويات القضوية المتخيلة. إنّ أنواع أفعال الكلام في اقتباسنا محدودة ـ فمثلاً لا توجد أسئلة ـ إلا أننا ستعرض لأنواع أكثر في الفصل 8.

الخاصية البينشخصية الثانية التي سنأتي على ذكرها الآن هي **التوجيهية**[3]. إن التوجيهية، مثلها مثل أفعال الكلام، هي جزء من المساهمة الشخصية التي يقدمها المتكلم للحدث الكلامي- أو هي ضرب من ضروب "الإقحام" (Intrusion) كما يسمّيها هاليداي. وفي هذه الحالة، فإن ما نحن معنيون به هو الأحكام التي يطلقها المتكلم؛ وهي أحكام من أنواع متباينة. بداية، يتخذ المتكلمون موقفاً من صحة المحتوى القضوي: فقول "هم دعَونني جون" (*Cat's Cradle*، الجملة 3) يعني إلزام الذات بمعتقد مفاده أن المحتوى القضوي الذي نُطق به صحيح. بيد أن المتكلمين قد يشيرون إلى درجات متفاوتة من اليقين أو الالتزام، أو، في حالة الأحداث المستقبلية، قد يقدّرون وبدرجات متفاوتة من الثقة احتمالية وقوع الحدث (ويشار إلى هذه الاحتمالية عادة بواسطة الأفعال الموجِّهة المساعِدة (Modal Auxiliary Verbs)، وتشمل "قد"، "يحتمل"، "سوف"). وتشاء الصدف أن لا يكون الاقتباس من *Cat's Cradle*

(3) التوجيهية هي صنف من أصناف المعنى اللساني ومعنية بالتعبير عن الضرورة والاحتمالية. والجملة الموجّهة هي التي تموضع المقترح في فضاء من الاحتمالات.

مصدراً ثرياً للأمثلة على الدرجات المتفاوتة من التوجيهية. مع ذلك، فإن درجات التوجيهية عموماً تمتد من الثقة الشديدة وحتى التردد المتذبذب ـ الثقة الشديدة (لكن التهكمية) كما في الجملة الشهيرة التي تفتتح بها جين أوستن (Jane Austen) روايتها **كبرياء وتحيّز** (*Pride and Prejudice*) (1813):

إنها لحقيقة معترف بها كونياً، أن الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروة جيدة، لا بد وأن يبحث عن زوجة.

والتردد المتذبذب كما في تأملات السارد لأصل خوفه من الأبواب المغلقة في بداية رواية *Something Happened* لجوزيف هيلر (Joseph Heller) (1974):

لعله كان اليوم الذي جئت فيه إلى البيت على نحو غير متوقع مصاباً بالحمى والتهاب البلعوم، وضبطتُ فيه أبي في السرير مع أمي، هو ما ترك في داخلي الخوف من الأبواب، الخوف من فتح الأبواب والشك من تلك الموصدة. أو لعله كان علمي بأن... أو اليوم الذي مات فيه أبي...أو لعله كان الإدراك بأن... أو لعله كان اليوم الذي قمت فيه فعلاً بفتح باب آخر وشاهدت أختي الكبرى تقف عارية...

لاحظ الكلمات "لا بد"، "لعله"، وهما إشارتان صريحتان لأحكام مُوَجَّهة؛ آخرون قد يضيفون "قد"، "يستطيع"، "ينبغي"، "بالتأكيد"، "محتمل"، "لسوء الحظ"... إلخ. فالتوجيهية لا تقتصر على الأحكام المعنية بالمصداقية أو الاحتمالية وحسب، بل تتعدى هذه إلى التعبير عن "الاستحسان" (من المستحسن أن ...)، وعن ما "يثمنه" المشاركون، وما "يلتزمون" به، سواء أمشاركين في الحدث الكلامي كانوا أم أشخاصاً يُشار إليهم في ذلك الحدث.

وتراكمياً، فإن التوجيهيات التي يعطيها مؤلف لسارديه، أو للمتكلم في قصيدة، تميّز نفوذهم أو "حضورهم"، وفي السرد، تميّز وجهة النظر التي يتبنونها حيال الموضوع المطروح، سواء أعليمة (Omniscient) كانت هذه، أم واثقة (Confident)، أم جزئية (Partial)، أم مبدئية (Tentative). للمزيد انظر الفصل 9 و11.

أخيراً وفي نهاية هذه المقدمة الموجزة للمكونات الرئيسية للمعنى والمبنى في الجمل، علينا أن نضيف **الإشاريات**. وأصل الكلمة الإنجليزية (deixis) إغريقي وتعني الإشارة. والإشاريات تعني توجه نص ما من حيث علاقته بالزمن، والمكان، والأشخاص المشاركين. فالمعلومات الإشارية يتم توفيرها، بشكل رئيسي، عن طريق الضمائر، والظروف الزمنية والوقتية (Tense and Time Adverbs)، والظروف المكانية، وغير ذلك من تعبيرات مكانية (Locative Expressions). لنفترض أننا (أنت وأنا) معاً في مكان معين، ثم أقول لك: "سنذهب إلى هناك فوراً"، فالإشارة هنا ستكون إلى مكان مغاير يعرفه كلانا. الأجزاء الإشارية من الجملة تموضع المحتوى القضوي في العالم الحقيقي الذي نتواصل فيه: "صيغة المثنى" تبيّن أن المتكلم والمخاطب هما موضوع الخطاب؛ "هناك" تربط وجهتنا بمكان القول، "س المستقبل" تعلن زمناً مستقبلياً من حيث علاقته بزمن القول، و"فوراً" تقيّد الزمن بشكل أكبر على أنه زمن مستقبلي مباشر/ فوري. من خلال هذه الأدوات الإشارية فإن الرسالة تصبح على صلة مباشرة بالوضع الشخصي، والوضع الزمان ـ مكاني للقول. ومع أن الإشاريات موجودة في اللغة المكتوبة أيضاً، إلا أن قوتها تختلف عن قوة تلك الأدوات الموجِّهة (Orienting Devices) في الكلام، ويرجع ذلك إلى أن المصدر والمخاطَب لا يحتلان عادة الحيّز المكاني والزماني نفسه ـ

باستثناء حالات محدودة من مثل تمرير ملحوظة مكتوبة في اجتماع. أما في النصوص الأدبية فهناك تعقيدات إضافية: فالمؤلف لا يعرف القارئ، والقارئ لا يعرف عادة المؤلف، والمؤلف قد يكون ميتاً منذ مئات السنين، و"المتكلم"، أو السارد (Narrator) في نص أدبي، ليس شخصاً حقيقياً على كل الأحوال، ولا هو الكاتب الفعلي. في *Cat's Cradle*، يتظاهر السارد بوجود لحظة زمنية مشتركة، "حاضر"، يشرك مع القارئ فيها، وأنه يوجد مستقبل للاثنين (الجمل 1، 7 و14) ـ وهذا بنظرة استعادية للأحداث أمر مطمئن أو تهكمي، خاصة وأننا نعرف، في نهاية الرواية، أن السارد نجا من نهاية العالم! وهناك إشارة إلى عدد من مستويات الزمن في الجمل 1 و14: زمن سابق على زمن السرد، وزمن والديّ السارد (2-3)؛ زمن ماض عام يغطي حياة السارد كلها "حتى الآن" (4-6)؛ وماض محدد في مرحلة تالية على 1945؛ بداية الزمن المسرود (Narrated) ذي العلاقة (8-13)، بما في ذلك مستقبل مرتقب بين "آنئذ" و"الآن" ("أن تكون"، "كان من المفترض أن يكون"، (9 ـ 12). هناك إذاً مخطط ـ زمني مركّب ومقبول يتم استدعاؤه عن طريق العناصر الإشارية في هذا التسلسل من الجمل ـ وخطة سردية ملفتة، لأن تجاور جملتي 13-14 يشي بأن شيئاً حدث وهو ما غيّر، وربما أجهض، المستقبل الافتراضي الذي أشارت إليه الجمل 9 ـ 12.

أما **المكان** فليس بارزاً إشارياً في هذا الاقتباس، إذ لا توجد مؤشرات على موقع (مكان) المتكلم أو المخاطب (يتحدث السارد عن "أماكن معيّنة" في الماضي، إلا أنه لا يتحدث عن الموقع المكاني له أو لقرائه في وضع القول). ومع ذلك فالشخص مهم. فصيغ الأمر في الجملتين 1 و7 تستدعيان بقوة (وإن ضد الحقيقية)

متكلماً منفرداً، ومخاطَباً منفرداً، وعلاقة ودية في ما بينهما؛ هذا الرابط الشخصي المتخيّل هو بداية بناء أسلوب عامي وهزلي مناسب للرؤية الكوميدية التي تحكي عنها الرواية.

ما جئنا على ذكره حتى الآن هو بعض العناوين الرئيسية التي نصف تحتها بناء الجمل، وهذه العناوين هي أيضاً من مميزات البناء عموماً، والتي يمكن أن تكون لها دلالة كبيرة عند مناقشة وحدات لغوية أكبر، أي نصوص ـ وسيتضح هذا بجلاء في الفصول الوصفية اللاحقة. ولنرجع الآن إلى نقطة نظرية طرحناها في بداية هذا الفصل، ومفادها أن **النص** وحدة لغوية تختلف كماً وكيفاً عن الجملة. فصحيح أن النص يتكون من جمل، إلا أن له مبادئ منفصلة من مبادئ البناء ـ النصي (Text-Construction)، المختلفة عن قواعد بناء الجمل، وسننتقل الآن إلى هذه المبادئ.

لنبدأ بمثال، ولا ضير في أن يكون من هذا النص الذي بين أيديكم، وبالتحديد: لنقل، هذه الجملة والجمل الثلاث السابقة عليها. إن أخذنا أي جملة منفردة ـ مثلاً، "سننتقل إلى هذه المبادئ الآن" فإنه من الممكن فهمها خارج سياقها، ومع ذلك فإنها لا تكون مفهومة فهماً عملياً إلا داخل سياقها. فالكلمة الإشارية "هذه" ترجع في إشارتها إلى الجملة السابقة، محدّدة المبادئ التي يُحال عليها. وبالمثل، فإن كلمة "بمثال" في "لنبدأ بمثال"، راجعة على "هذه المبادئ": مثال على ماذا؟ فكل مثال يجب أن يكون مثالاً على شيء ما ـ مثال على "هذه المبادئ". ومن ثم فإن "الضمير المستتر هو" في "ولا ضير في أن يكون..." تحيل على "مثال"، وبعد النقطتين الرأسيتين، "هذه الجملة" هي إبدال للضمير المستتر هو، وبالتالي ترتبط رجوعاً بـ "مثال". وهناك أنواع أخرى من أدوات الترابط في هذا النص. فالكلمة "مبادئ" تتكرر، محيلة على نفس

المبادئ. وتركيبياً، فإن "نون الجماعة" في "سننتقل إلى..." تتكرر في "لنبدأ"، وبعد ذلك تتكرر (وبنفس المرجعية: المؤلف وقارئه المفترض) في "إذا أخذنا...". والفعل "سننتقل"، في هذا السياق، لا بد وأن يعني شيئاً شبيهاً بـ "نتحوّل لنتدارس جزءاً جديداً من محاجتنا"؛ هذا المعنى يتم تطويره في الفعل التالي، "نبدأ". لاحظ أنه لا يوجد بين الكلمتين إلا النذر اليسير من القواسم المشتركة، إن تناولناهما منفصلتين بعضهما عن بعض، غير أن الكلمة الثانية، في هذا السياق النصي، تلتقط معنى الكلمة الأولى وتبني عليها.

إن السيرورات التي "تَنْظُم" بها الجمل بعضها مع بعض لتكوّن نصوصاً متتابعة تعرف **بالتماسك** والوصلات الفردية تسمى **روابط تماسك** (Cohesive Ties).

يمكن أن نعود الآن (لاحظ كيف استخدمت لتوي روابط التماسك مع ما سبق) إلى *Cat's Cradle* لمثال ثان، أي لأمثلة أخرى على البناء الذي يتجاوز مستوى بناء الجملة. الجملة 1 هي الجملة الأولى في الرواية، وبالطبع لا تتصل بأي نص مصاحب (Co-Text) سابق عليها مباشرة. (إنها تومئ إلى قصة يونان والحوت في الكتاب المقدس، وأيضاً إلى الجملة الأولى من الفصل 1 في رواية **موبي دك** (*Moby Dick*) [1851] ـ لهيرمان ميلفل (Herman Melville) ـ "نادني إسماعيل"). ومع أن هذه الإيماءات هامة ومعقدة في تأثيرها، فإنها ليست نصية، بل **تناصية** (Intertextual)، أعني أنها تعتمد على معرفة القراء بالنصوص الأخرى. أما الجملة 2 فما كان لها أن توجد دون الجملة 1: الجملة 2 تفترض مسبقاً (كجزء من معناها) "والدايّ [ناداني جونا]، أو كادا [ينادياني جونا]." لذلك، يبدو أن الحذف، أو **الاختزال** (Ellipsis) هو الآخر أداة من أدوات بناء النص؛ أي أن ما يتم التصريح به ويتجلى في جملة، يمكن أن يصبح مستتراً

ويختفي من الجملة التالية، والسكوت النصي في هذه الحالة يكون إشارة إلى تماسك النص، أي تركيزه على موضوع واحد. لاحظ أيضاً أن كلمة "يفعلا" هي ما يمكن أن نطلق عليه **نائب عن الفعل** (Pro-Verb)، أي ينوب عن المركب الفعلي "ينادياني جونا"، تماماً كما ينوب **الضمير** عن المركب الاسمي ـ قارن الضمير "هما" = "والدايّ"، الذي يربط الجملة 3 مع الجملة 2، أو "هو" = "الكتاب"، الذي يربط الجملة 12 مع 11. وهناك أدوات ربط أخرى مباشرة تشمل التكرار المعجمي (Lexical Repetition): "جونا...جونا"، "الكتاب...الكتاب"، "أماكن...مكان"؛ والتنوعات المعجمية (Lexical Variation) "أوقات...ثانية". لكن، تظهر لنا هنا بعض العلاقات النصية شديدة التعقيد. فكيف نعرف أن الجمل 4 ـ 6 تطوّر الفكرة عينها، وأن السارد ضحية قوى تحرّكه رغم أنفه؟

4... لأن شخصاً ما، أو شيئاً ما، أجبرني على أن أكون في أماكن معينة في أوقات معينة، دون استثناء **5**. وسائل النقل والدوافع، كلاهما تقليدي وغريب، كانا قد تم توفيرهما. **6**. وحسب الخطة، وفي كل لحظة محددة، وفي كل مكان محدد، هذا الجونا كان هناك.

إن افتراضنا بشأن الاستمرارية المنطقية والسردية مشتق جزئياً من التلميحات التركيبية، أو من التركيب الضمني، لما لم يتم التصريح في الحالة التي نحن بصددها هنا. إننا نفترض أن العامل المحذوف، وعلّة "وفّرا" و"معيّن"، تشبه تلك التي تم التعبير عنها صراحة بخصوص "أجبرني"؛ وكذلك لـ"الخطة" الاسمية التركيب الضمني نفسه، مقتضية وجود فعل وفاعلين ملازمين: "شخص خطط لي". وبالتلازم، فإن فكرة الإجبار رغم أنفه تمتد من "أجبرني" إلى "وفّرا"، و"خطة"، و"معينة". وهناك روابط أخرى في هذه السلسلة

من الجمل. "وسائل النقل"، على سبيل المثال، تطوّر فكرة الحركة إلى "أماكن معينة" في الجملة السابقة عليها، وتمضي قدماً باتجاه كلمة "مكان" المكررة في الجملة اللاحقة. وإن شئنا، فبإمكاننا العثور على روابط أخرى، إلا أن الفكرة العامة لا بد وأن تكون قد اتضحت. إذاً، لا يقتصر الأمر على أن للجمل معانيها الخاصة بها وقواعدها البنائية التي يمكن من خلالها التعبير عن هذه المعاني، بل يتعدى ذلك ليشمل الجمل في النصوص حيث تكون مترابطة الواحدة مع الأخرى عن طريق شبكة معقدة من روابط التماسك والتي تنطوي على أجزاء مختلفة كثيرة من بنية اللغة ـ ألفاظ، ضمائر، الاختزال التركيبي. . . إلخ.

وتبرز هنا مجموعة من المسائل الهامة. أولها هو أنه وعندما نقرأ مقالاً صحفياً، أو رواية، أو نستمع لشخص يتحدث أو يقرأ قصيدة بصوت مسموع، فإننا نكوّن توقعات معينة عن ما يمكن اعتباره "تواصلاً منطقياً" (Sensible Communication). والنصوص يجري نظمها وفقاً لهذه التوقعات، فنحن نتوقع من النصوص أن تكون متماسكة، وأن تلتزم بمبحث واحد، وألا تقفز على نحو غير متوقع من موضوع إلى آخر؛ وبالاستعانة بمصطلح آخر من اللسانيات الهاليداية (Hallidayan)، فإننا نتوقع **"التماسك"**. ثانياً، نتوقع من النصوص ألا تعيد النقطة ذاتها وتكررها مرات ومرات، بل أن تقدّم جدلاً، أو سرداً، يتدرج بانتظام. هذا يعني أننا نتوقع أن تكون مقولات النص المتماسك منظمة بحيث تقدّم **تسلسلاً متدرجاً** (Progressive) من الأفكار. وهذا الافتراض بالتدرّج من القوة بمكان حتى إننا عادة ما نؤول أن نسقاً من جملتين لا بد وأن يكون مترابطاً منطقياً، أو زمنياً، حتى ولو لم تكن مثل هذه العلاقة بين الجملتين مذكورة صراحة. مثلاً، إن قال شخص "جون مصاب بالزكام. لم

يستطع حضور الاجتماع، " فإننا نفترض تلقائياً أن زكام جون بدأ قبل الاجتماع، وأنه لم يحضر الاجتماع بسبب زكامه. وأخيراً، فضلاً عن التماسك والتدرج، فإننا نتوقع من النصوص ان تفي بشرط **المَحْوَرة** (Thematization). هذا هو تنظيم النص بطريقة تشد الانتباه إلى الأجزاء الأكثر أهمية في محتواه، وهي محاوره. وهناك أدوات متعددة لتحقيق ذلك، من بينها إعادة النظم الجاذب للانتباه عن طريق التقديم والتأخير (Word-Order): "أحب البازلاء والفاصوليا، أما الجزر فإني لا أطيقه". وبالطبع، فإن توضيح هذا النوع من المحورة بمثال ليس بالأمر السهل إلا إذا اقتبسنا نصوصاً طويلة، لكن يمكننا القول، وفي كل الأحوال، أن أي تعديل غير متوقع لظاهر النص عن طريق الصوتيات، أو الطباعة، أو التركيب، أو المفردات، يمكن أن يكون مُمَحْوِراً. وهناك أعراف أدبية عديدة للمحورة، وبعضها موضح في فصول أخرى من هذا الكتاب.

ومن بين هذه الجوانب الثلاثة الأساسية في البناء النصي، سأركز على الجانب الذي يبدو جوهرياً في تنظيم النصوص، ألا وهو **التماسك**. إن التماسك يميّز بين النصوص جيدة التأليف (Well-Formed)، التي تركز على مبحث متكامل، وتنتقل من جزء إلى جزء داخل النص بسلاسة واضحة المعالم، وبين نصوص ما هي إلا تشابك جمل تم وضعها الواحدة تلو الأخرى بطريقة اعتباطية لا تأثير لها. ويرتكز التماسك على مبدأ غاية في البساطة، ألا وهو أن كل جملة بعد الجملة الأولى تتصل بمحتوى جملة، أو أكثر، من الجمل التي سبقتها عن طريق **رابط** واحد على الأقل. والرابط يتشكل من مكوّن ما يقوم باستئناف، أو مراجعة، أو استعادة، شيء ما عيّنه المحمول، أو تعبير إحالي، في جملة متقدمة. وعليه:

نادني جونا. والدايّ فعلا، أو كادا يفعلا. ناداني جون.

نادني جونا. والدايّ فعلا. أو كادا يفعلا. ناداني جون.

نادني جونا. والدايّ فعلا. أو كادا يفعلا .ناداني جون.

نادني جونا. والدايّ فعلا. أو كادا يفعلا. ناداني جون.

نادني جونا. والدايّ فعلا. أو كادا يفعلا. ناداني جون.

نادني جونا .والدايّ فعلا. أو كادا يفعلا. ناداني جون.

نادني جونا. والدايّ فعلا. أو [والداي] كادا يفعلا. ناداني جون.

نادني جونا. والدايّ فعلا، أو كادا يفعلا. ناداني جون.

هذه الخطوط السهمية توضّح عدد روابط التماسك الموجودة حتى في نص قصير وبسيط. فكل جزء من الجملة الثالثة يتم الإعداد له عن طريق عنصر ما في جملة متقدمة. والخطوط أعلاه توضح أيضاً أن الروابط أنواع متعددة؛ مثلاً، الرابط بين "فعلا" و"ناداني جونا" مختلفة تمام الاختلاف عن الرابط الذي يربط بين الضمير المنفصل (أنا) والضمير المتصل (ي).

ويميّز هاليداي (Halliday) وحسن (Hasan) خمسة أنواع من علاقات التماسك التي تربط الجمل:

1. المرجعية

هنا، تحيل كلمة ترد في جملة لاحقة، عادة ضمير (هو، هي) أو اسم إشارة (هذا، ذاك)، على كيان ما، أو فعل ما، حدده مصطلح آخر في جملة سابقة (الكلمة التي تحتها خط[4] في المثال التالي هي المرجعية):

(4) استبدلنا الخط المائل بوضع خط تحت الكلمة وذلك كي تكون مقروئية النص أفضل في اللغة العربية، وقد فعلنا ذلك في كل الأمثلة.

بفخامة، جاء باك موليجان السمين من أعلى الدرج، حاملاً وعاء مليئاً برغوة الصابون تصالبت فوقه المرآة وموس الحلاقة. وروب نوم أصفر، غير مربوط، بقي مسنوداً بلطف خلفه بفعل هواء الصباح المعتدل. أمسك بالوعاء عالياً ورتل[5]: (جيمس جويس، **عوليس** 1922).

أما في ما يخص هذه النقاط، فقد طمأنته جيني بقطعها الأيمان الغليظة، بأن الرجل كان بعيداً تمام البعد عن متناول يده، وأنه لم يكن خاضعاً لسلطته ولا هو في أي حال من الأحوال هدفاً لطيبته.

وبراعة السلوك هذا أكسبت جيني ثقة هذا الرجل الفاضل، حتى أنه صدّق بسهولة ما قالته له. .(Henry Fielding, *Tom Jones*, 1749)

2. الإبدال

هنا، تحيل كلمة ما في الجملة الثانية لا على الكيان نفسه، تماماً كما تفعل الكلمة المتعلقة بها في الجملة الأولى، بل على كيان مغاير آخر ينطبق عليه نفس المصطلح. ومثال هاليداي وحسن هو:

هل تريد إبريق الشاي هذا؟

ـ لا، أريد واحداً مربعاً.

والاستمرارية هنا تعتمد لا على إحالتين اثنتين على الإبريق نفسه، بل على ذِكْرَين اثنين لمفهوم "إبريق الشاي"، يحيلان على نموذجين مختلفين. والإبدال ممكن في الأفعال كما في الأسماء،

---

(5) ترجمة طه محمود طه للمقتطف جاءت على النحو التالي: "هلّ بوك ماليجان ربيلا بفخامة عند رأس العتب يحمل طاساً زبداً تصالبت عليه مرآة وموسى. انتفخ برنسه الأصفر لا يحتزمه زناره من خلفه يحمله برفق نسيم الصباح العليل. رفع الطاس عالياً وأخذ يرنم". انظر: جيمس جويس، **عوليس**، ترجمة طه محمود طه، ط 2 (بيروت: الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1994).

وأكثر أنواع الإبدال شيوعاً هو "يفعل" (فعل)، و"يفعل كذا" (فعل كذا). وهذه يمكن أن تسمى نائباً عن الفعل قياساً على "الضمائر". وفي مثالنا من فونيجت، الجملة 2 تحديداً، فإن النائب عن الفعل "فعلا" تحل مكان المركب الفعلي "ناداني جونا" كله. وكما هو الحال في مثال إبريق الشاي، فإن المرجعية لا تكون على الشيء نفسه، أو الحدث نفسه مرتين. فبداية، القارئ هو من يحرّض على مناداة السارد جونا، ثم والداه كادا يناديانه جونا.

3. الاختزال

وهو أن حذف عنصر ما يستدعي شيئاً صرّح به سابقاً. فجزء من جملة لاحقة، هو تكرار لمركب تعبيري، أو لفكرة تم ذكرهما بصراحة في جملة سابقة، يحذف، مما يجعل الجملة الثانية معتمدة في اكتمالها على الأولى؛ في المثال التالي، قمت بإدخال التكرار المحذوف بين قوسين مربعين:

هبط على نورث بيتش مثل فصل من العهد القديم. كان هو سبب هجرة الطيور في الخريف. إنها مجبرة [على الهجرة في الخريف]. لقد كانت دورة الأرض الباردة؛ [كان] الريح الشريرة التي تعصف سكراً (Richard Brautigan, *The Shipping of Trout Fishing in America Shorty to Nelson Algren*, 1967).

ويعد الاختزال أداة تماسك هامة جداً في الحوار، وهو ضمان بأن المتكلمين يركزون معاً على موضوع واحد، وعلى الخلفية المعرفية ذات الصلة بالموضوع. في الحوار المتخيّل، يوحي الاختزال بالحميمية، أو بالتوتر. (في الأمثلة التالية، وهما مقطعان من الحوار من د. هـ. لورنس (D. H. Lawrence)، قمت بوضع قوسين مربعين فارغين عند مواطن الحذف، ولم أقدّم الكلمات المحذوفة، لتجنب التشويه المفرط للنص.) (والتشديد موجود في النص الأصلي.)

"أنا أعرف ما تريده أنت"، قالت.

"أنا أعرف ما أريد"، قال. "ما الفرق؟"

"حسناً، إنك لن تحصل عليه مني".

"ألن أفعل []؟ حسناً، إذن فلن أفعل []. ليس من المفيد الشجار حوله، أهو مفيد؟"

"لا، ليس مفيداً []،" قالت الفتاة، بحيرة واضحة بسبب سخريته. . . .

"أين كنت؟" سألت، حائرة، ومهتمة.

[] في السينما".

"مع من []؟"

"[] وحدي. جئت إلى البيت مع توم كوبر". (D. H. Lawrence, *The Rainbow,* 1915).

4. التماسك المعجمي

إن تقنيات التماسك التي تحدثنا عنها حتى الآن ارتكزت على السيرورات النحو تركيبية - إبدال الضمائر، نائب عن الأفعال، الاختزال. . . إلخ. وإضافة إلى ذلك، فإن المفردات المعجمية تامة المعنى - التعبيرات الإحالية والمحمولية، الأسماء والأفعال ـ هي الأخرى تسهم في التماسك النصي وبطريقتين:

(أ) التكرار المعجمي (Lexical Reiteration). هذا شبيه بالمرجعية والإبدال، والفرق أنه يستعمل كلمات كاملة عوضاً عن الضمائر، أو أشكال الإبدال الأخرى. فالكلمة نفسها تتكرر في جمل لاحقة، محيلة إما على الشيء نفسه (قارن بـ"المرجعية")، أو على

نموذج آخر لشيء من النوع نفسه (قارن بـ "الإبدال"). وكما في المقطع التالي من **عوليس**:

بفخامة، جاء باك موليجان السمين من أعلى الدرج، حاملاً وعاء... أمسك بالوعاء عالياً...

و

من أعلى الدرج... أطل إلى أسفل الدرج الحلزوني المظلم...

فإننا نجد أن كلمة "الدرج" تنوّع في مرجعية "أعلى الدرج"، كما أنها تكرار لها. ويمكننا أن نذهب بالتنوع إلى مستوى آخر، إذ تكون الكلمة الثانية مرادف قريب من الأولى. ويعطينا هاليداي المثال التالي من ليزلي ستيفن (Leslie Stephen):

وفقاً لذلك، بعد عرض ـ سلام من التبغ، كمقابل لجرعة من الحليب المزبد، استأذنتُ، والتفت إلى صعود القمة.

التسلق سهل جداً، مع أني أبدعت في تعقيد الأمور بذهابي في الاتجاه الخاطئ.

(ب) **التلازم اللفظي** (Collocation). وهو أن توليفات من الكلمات تنزع إلى الظهور معاً في النصوص لأنها ذات صلة بالفكرة ذاتها: "ثلج"، "جليد"، "متجمد"، "أبيض"، "صقيع"، "عاصفة ثلجية"؛ "الكهرباء"، "أمبير"، "دائرة كهربائية"، "شحن"، "مفتاح". إنها تتلازم: فعناصر التوليفة المعجمية المتشابهة تنزع إلى الظهور متقاربة في النصوص لأن النصوص، تنزع إلى التماسك، أي تركز على الموضوع ذاته. "فالصقيع" يتماشى مع "ثلج" ليس من حيث بناء المفردات في اللغة تجريدياً وحسب (قارن بالفصل 2 حول بناء المفردات)، بل وفي نصوص واقعية تعبر عن معانيَ واقعية:

النشرة الجوية: زخات مطر شتوية في أماكن متعددة في البداية، وتصبح جافة بشكل رئيسي في الجنوب. فترات مشمسة، وبرد مع صقيع ليلي، وتصبح أقل برودة لاحقاً (**الغارديان** (*Guardian*)، 29 يناير (1979).

إن التلازم اللفظي هو جانب طبيعي وغير ملحوظ من جوانب التماسك النصي (لكن ذلك لا يجعله أقل أهمية). ففي النشرة الجوية نتوقع كثافة عالية من مصطلحات الأرصاد الجوية، وهذه لا تحدث تأثيراً؛ وعلى نحو مماثل، فإن الكيميائي لن يجد غرابة في بحث علمي مليء بمصطلحات كيميائية، مع أن الرجل العادي (وهذا قد يكون تلميحاً لما يحدث في الأدب). قد يجد هذا الاستعمال لامألوفاً إلى حد كبير. فبالنسبة إلى كيميائي، فإن الكثافة العالية عادية في ظل السياق الذي يقدمه هو للنص؛ إلا أن الرجل العادي لا يستطيع أن يقدّم بدقة السياق الصحيح، وبالتالي يصبح النص عجيباً. وهكذا، فإن التأثيرات اللامُمَألِفة (Defamiliarizing) للتلازم اللفظي في النصوص الأدبية تنتج عن حقيقة مفادها أن السياق ليس مقدماً مسبقاً، وبالتالي فإن على القارئ أن يبني سياقاً يجعل الأنساق المعجمية مقبولة. (حول السياق والمعنى في الأدب، انظر أدناه الفصل 10، ص 331-334 من هذا الكتاب).

أعتقد أن مثالاً واحداً على دلالة التلازم اللفظي سيكفي في هذه المرحلة (علماً بأن هذه التقنية ستوضَّح في الفصل 6 أيضاً من هذا الكتاب). لننظر إلى المقطع المأخوذ من **عوليس** قليلاً:

بفخامة، جاء باك موليجان السمين من أعلى الدرج، حاملاً وعاء مليئاً برغوة الصابون **تصالبت** فوقه المرآة وموس الحلاقة. وروب نوم أصفر، **غير مربوط**، بقي مسنوداً بلطف خلفه بفعل هواء الصباح المعتدل. أمسك بالوعاء عالياً **ورتل**:

ـ **سأدخل إلى مذبح الله.**

متوقفاً، حدّق إلى أسفل الدرج الملتوي المظلم ونادى بخشونة:

ـ اصعد، كنش. اصعد، أيها **اليسوعي** الجبان.

بهيبة تقدّم إلى الأمام، واعتلى الدرابزين المدور. نظر حوله **وبارك بوقار** ثلاث مرات البرج، والمنطقة المحيطة، والجبال التي استيقظت. بعد ذلك، وإذ وقع بصره على ستيفن ديدالس، انحنى باتجاهه ورسم بسرعة **صلباناً** في الهواء وهو يغرغر في حلقه ويهز رأسه. ستيفن ديدالس، غير راض وناعس، أسند ذراعه على أعلى الدرج ونظر ببرودة إلى الوجه المهتز والمغرغر الذي **باركه**، حصاني في طوله، وإلى الشعر الفاتح **غير المحلوق**، المتعرق والمتلون كالبلوط الشاحب[6].

إن الكلمات التي طبعت بالخط **الغامق** عبارة عن تلازم من مصطلحات كنيسة الروم الكاثوليك؛ والكلمات التي وضع تحتها خط مصطلحات مضاهية تشير إلى وقار الشعائر الدينية. يقوم باك موليجان

---

(6) النص كما جاء في ترجمة طه محمود طه: " ـ سأتوجه لمذبح الرب.

لما توقف، حدق في أسفل الدرك المتمعج ونادى بصوت أجش:

اصعد يا كيتش! اصعد أيها اليسوعي المخيف!

وتقدم فى رزانة وامتطى منصة المدفع المستديرة واستدار، وبوقار بارك ثلاثاً: القلعة، وما حولها من ريف، والجبال المستيقظة. وعندما لمح ستيفن ديدالوس أنحنى تجاهه ورسم صلبانا سريعة في الهواء وحلقه يهذرم ورأسه يترنح. أسند ستيفن ديدالوس ذراعيه، مستاء ناعساً، على بيت الدرج وتطلع ببرودة إلى الوجه المهذرم المترنح الذى باركه، مسنون كوه فرس؛ ثم إلى شعره الخفيف غير المجزوز، معرقا بلون السنديان الشاحب". انظر: جويس، **عوليس**.

بمحاكاة تهكمية للقداس، ضمن سياق تدنيسي، لرجلين يافعين شديدي العلمانية إذ ينهضان، ويحلقان، ويطبخان فطورهما في برج مارتلو (Martello) الذي يقيمان فيه. والشعيرة (مفرد شعائر) الدينية الزائفة يتم الإيعاز إليها عن طريق التلازم اللفظي، فضلاً عن سردها من خلال المحتوى القضوي للجمل. وبالتالي، فإن نبرة المشهد شبه المضحكة، وشبه المقلقة، هي نتيجة التحولات اللاممألِفة، وانتهاكات التماسك المعجمي: تطفل معجمية متضاربة من النشاط والحركة الجسدية على المفردات الدينية ـ "سريع"، "غرغرة"، "يهز"، "يهز"، "يتغرغر" ـ والمجاز غير المتوقع "حصاني"، وهو ليس غريباً وحسب بل وكفرياً ضمنياً. لاحظ أيضاً شذوذ وجه يؤدي المباركة، بدلاً من شخص كامل أو عقل شخص أو روح شخص. ومن الطبيعي أن يكون للتلازم اللفظي، وتطوره وانحرافاته، تأثير قوي على بناء الأفكار في النص.

5. الربط

إن تسلسلات الجمل تتماسك وتتدرج عن طريق علاقات دلالية متعددة في ما بينها ـ قارن مع صفحة 144–145 من هذا الكتاب. وكما يبين المثال التالي، الذي يوضح التعاقب الزمني (Temporal Succession)، فإن هذه العلاقات تجمع بين مكونات الجملة الواحدة من جانب، وبين الجمل داخل النص من جانب آخر:

كتبت العنوان على قصاصة من الورق ودفعت الدليل إلى الوراء فوق المكتب. الزنجي أعاده إلى حيث وجده سابقاً، صافحني، ثم طوى كفيه فوق المكتب تماماً حيث كانتا عندما دخلت. عيناه ذبلتا ببطء وبدا وكأنه ينام (Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*, 1940).

فضلاً عن التعاقب الزمني، هناك علاقات ربط منطقية متنوعة يصنفها هاليداي وحسن في ثلاثة أنواع:

(أ) **إضافية** (Additive). جملة تالية تقدم بعض المعلومات الإضافية عن موضوع ما:

الكتاب كان من المفترض أن يكون واقعياً. . .كان من المفترض أن يكون كتاباً مسيحياً.

هبط على نورث بيتش. . .كان هو السبب. . .

(ب) **استدراكية** (Adversative). الجملة الثانية تقيم علاقة تعارضية، أو تقابلية، مع الأولى، معبرة بذلك عن واحدة من العلاقات الدلالية الاستدراكية من مثل "بيد أن"، "غير أن"، "لكن"، "رغم". . . إلخ:

كان كفيف البصر تماماً. بيد أنهما كانا سعيدين جداً. (D. H. Lawrence, "The Blind Man").

هل أقارنك بيوم صيفي؟

رغم أنك أكثر جمالاً وأكثر هدوءاً:

(Shakespeare, Sonnet 18).

إن العلاقة المنطقية بين البيتين الأولين من هذه المقطوعة الشعرية علاقة تباين (Contrastive): فهناك "لا" ضمنية بينهما، تجيب عن السؤال المبدئي المطروح لكن غير المذكور طرحه لاحظ أن علاقات الربط هذه لا تحتاج إلى التعبير عنها بكلمات ربط فعلية.

(ت) **السببية** (Causal). هنا العلاقات هي "إن. . .سوف"،

"لأن"، "لذلك"... إلخ؛ ومرة أخرى، يجوز في هذه العلاقات السببية إما أن تذكر صراحة بواسطة رابط، أو أن تكون ضمنية. ومن الأمثلة التي تذكر العلاقة فيها صراحة:

فاني سألت أمها أسئلة صغيرة كثيرة، كلها لا علاقة لها بالموضوع، والذي كان باستطاعة شخص حكيم أن يدرك أنه كان يشغل بالها. نتيجة ذلك، تلقت عدداً من الإجابات القصيرة.
(Elizabeth Gaskell, *North and South*, 1854-1855).

أما العلاقة السببية غير الصريحة فمثل:

قدت بسرعة. احتجت بشدة إلى مشروب وكانت الحانات مغلقة...

كنت جائعاً. ذهبت إلى مقهى القصر الكبير وتناولت الغداء...
(Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*).

هناك "لأن" ضمنية بين جمل المثال الأول، و"لذا" أو "لذلك" بين جمل المثال الثاني. ومن المثير للاهتمام أنني وجدت صعوبة بالغة في العثور على أمثلة على الربط السببي الصريح في *Farewell, My Lovely*. ومع ذلك، فهناك عدد كبير من الأمثلة على السببية الضمنية في رواية شاندلر (Chandler)، مثل الأمثلة أعلاه، وهذه قد تسهم في الاقتضاب العام في أسلوبه، والانطباع بأن القارئ عليه باستمرار أن يسترجع الافتراضات غير الصريحة كي يفهم تفكير مارلو ودوافعه. وهناك أيضاً عدد كبير من السببيات الملتبسة أو حتى المتناقضة، مثل:

1. سرت على الطريق حتى البابين المزدوجين ووقفت أمامهما. **2.** كانا بلا حركة الآن. **3.** لم يكن يخصني. **4.** لذلك دفعتهما ونظرت في الداخل.

إن الخاتمة في الجملة 4 تبررها الملحوظة في الجملة 2، إلا

أنها غير متسقة مع المحتوى القضوي السابق عليها مباشرة في الجملة 3: كان من الأنسب استعمال أداة الربط الاستدراكية "غير أن". إن تناقضات من مثل هذه، والتي يحولها مارلو إلى تهكم، تساعد شاندلر على تشخيص بطله/ سارده على أنه متهور، ومتسرع، ولا يحسب لشيء حسابه، وجبري على نحو مضحك. ومرة أخرى، فإننا نجد نظماً على مستوى البناء النصي يسهم في المعنى التصوري للنص: ومن هنا، فإن أداة التماسك، المكررة بكثرة، تسهم تراكمياً، ولكن مباشرة، في نبرة السرد في الرواية.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

من المصادر القيمة حول جوانب البناء التي تتجاوز مستوى بناء الجملة:

Robert de Beaugrande and W. Dressler, *Introduction to Text Linguistic* (London: Longman, 1981),

(لاحظ الفصل الخاص بالتماسك).

Michael Alexander Kirkwood Halliday and Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English* (London: Longman, 1976), and Michael Alexander Kirkwood Halliday, *Introduction to Functional Grammar,* 2nd ed. (London: Edward Arnold, 1994), ch. 9.

التمييز ثلاثي الأقسام بين "التماسك" و"التدرج" و"المحورة" والذي عرضناه في صفحة 144–147 من هذا الكتاب يناقش تحت مصطلحية مختلفة في:

Roger Fowler, "Cohesive, Progressive and Localizing Aspects of Text Structure," in: T. A. Van Dijk and J. S. Petfi, eds., *Grammars and Descriptions* (Berlin: Walter de Gruyter, 1977), pp. 64-84.

من المقدمات الميسرة والموثوقة في علم التركيب:

E. Keith Brown and Jim Miller, *Syntax: A Linguistic Introduction to Sentence Structure,* 2nd ed. (London: Harper Collins, 1991).

إن أفضل مصدر يمكن لـ طالب النقد اللساني أن يحظى به هو الوصول اليسير إلى مرجع نحوي خاص بعلم التركيب في اللغة الإنجليزية. ونوصي بشدة بسلسلة النحو، ذات المستويات والنطاقات المختلفة، التي كتبها ر. كويرك (R. Quirk) وس. غرينبوم (S. Greenbaum)، وج. ليتش (G. Leech) و ج. سفارتفك (J. Svartvik). والأكثر اكتمالاً هو: Randolph Quirk [et al.], *A Comprehensive Grammar of the English Language* (London: Longman, 1985),

ومن الكتب المتوافرة والمنتشرة في المكتبات لنفس الكتّاب: Randolph Quirk [et al.], *A Grammar of Contemporary English* (London: Longman, 1972).

ومن الكتب المعتمدة على الأبحاث نفسها: Quirk, Randolph and Sidney Greenbaum, *A University Grammar of English* (London: Longman, 1973).

وهناك كتابان مرجعيان مفيدان هما: Rodney Huddleston: *Introduction to the Grammar of English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), and *English Grammar: An Outline* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

كل هذه الأعمال تقدّم أوصافاً للمجالات الرئيسية في بناء ـ الجملة ومصاغة بشكل رئيسي بمعجمية تقليدية، وهي بذلك متوافقة مع وصف هاليداي الوظيفي، مع أن مصطلحية هاليداي أكثر انفرادية.

ولخلفية أوسع عن اللغة الإنجليزية من حيث تاريخها واستعمالها

وتنوعاتها انظر: Albert C. Baugh and Thomas Cable, *A History of the English Language,* 4th ed. (London: Routledge, 1993), and Stephan Gramley and K. M. Pätzold, *A Survey of Modern English* (London: Routledge, 1992).

وللمفاهيم في مجال التداولية وتحليل الخطاب انظر: Stephen Levinson, *Pragmatics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); Gillian Brown and George Yule, *Discourse Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), and Malcolm Coulthard, *Introduction to Discourse Analysis,* new ed. (London: Longman, 1985).

مراجع خاصة بأفعال الكلام، والتوجيهية... إلخ، ستدرج في فصول لاحقة.

الفصل السادس

زيادة في المبنى، زيادة في المعنى

لقد قدّمت في الفصل السابق بعض الخصائص الأساسية في التنظيم النصي، والتي تعكس شروط أي "تواصل منطقي" عن طريق اللغة. فالنص، سواء أمحادثة غير ـ رسمية كان أم بحثاً أكاديمياً[1]، ما هو إلا سلسلة من الجمل. والجملة وحدة نحوية ـ تركيبية، غير أن التركيب، وهو ترتيب الكلمات والعبارات، يعتمد على أسس دلالية؛ بمعنى أن وظيفته هي أن تجعل المعاني ملموسة كعلامات/ دوال يتم ترتيبها في حيّز مكاني (أثناء الكتابة)، أو حيّز زماني (أثناء الكلام). وأساس المعنى هو المحتوى القضوي الذي يحيل إلى كيانات في العالم كما تم تصنيفها من قِبَل أهل اللغة، والذي يسند خصائص معينة إلى هذه الكيانات. وتستعمل الجمل لأداء **أفعال كلام** من مثل التصريح، والتساؤل، والأمر، وفي سياقات أكثر تحديداً، أفعال كلام من قبيل الوعد، والتزويج، والمراهنة. . . إلخ. كذلك

---

(1) التمييز هنا بين المستوى المعياري للغة (اللغة الفصحى، لغة التواصل الرسمي)، والمستوى العامي (الاستعمال العامي، لغة الحديث اليومي، لغة الاستعمال اليومي)، ولكل من هذين المستويين مستويات ثانوية داخلية، فهناك مستويات متفاوتة من اللغة الفصحى، والحال نفسه بالنسبة للعامية.

فإن المتحدث ينقل مواقفه من ما في المحتوى القضوي من احتمالية حدوث شيء ما، أو استحسان حال من الأحوال، وكلا الجانبين ينضويان تحت لواء ما أطلقنا عليه مصطلح التوجيهية. إضافة إلى ذلك، فإن الجملة تحتوي على مؤشرات للتوجيهات المكانية والزمنية والبينشخصية المرتبطة بمحتواها (أو ما أسميناه **بالإشاريات**).

لاحظنا أيضاً كيف أن الجمل، في النص المطول، تكون مترابطة بعضها مع بعض بواسطة شبكة معقدة من روابط التماسك. فالتماسك النصي يميّز النص جيد التأليف عن قائمة جمل يلي بعضها بعضاً بطريقة اعتباطية. ومن خلال التماسك، فإن النص يبقى مركِزاً على مبحثه أو موضوعه، أو ينتقل من جزئية في الموضوع إلى جزئية أخرى بسلاسة ووضوح؛ ويطوّر أي قضية تطويراً منطقياً؛ ويشير إلى الأجزاء الرئيسية والثانوية في المحاجة أو القصة. والنتيجة هي أن نصاً بُنِيَ على هذا النحو سيظهر للعيان نصاً **متماسكاً**. إن تعقيدات التماسك، وما يتصل بها من أدوات بناء نصية، لم تحظ باهتمام علماء اللسانيات إلا مؤخراً؛ ومع ذلك، فما أن سبر أغوارها حتى ندرك، بما لا يدع مجالاً للشك، مدى أهميتها. ويستطيع القارئ اختبار هذه الأهمية بأخذ أي نص تم اقتباسه في الفصل السابق، ثم خلط جمله وفقاً لترتيب مختلف، ملاحظاً إثر ذلك عدم الترابط الذي ينشأ، وآخذاً بعين الاعتبار روابط التماسك التي تم تقويضها في ظل ما أحدثه من إعادة ترتيب للجمل. والتعمد في تفكيك التماسك هي بالطبع استراتيجية متعارف عليها في بعض أنواع الكتابة، كالرواية الجديدة (Nouveau roman)؛ ومثل هذه الكتابات لا تحافظ على تأثيرها إلا في ظل أعراف التماسك الراسخة التي تقوم هي بخرقها وزعزعتها.

أما المرحلة التالية فيما سأناقشهُ في محاجتي، فتعود بنا إلى

بعض جوانب اللاامألوفية (الفصل 3)، ولكنها لا تعتمد على أي من مفاهيم الإخلال (Disruption) بأعراف النص العادية، أو "الانحراف" (Deviation) عن اللغة المعيارية Standard) (Language. صحيح أن عدداً من أدوات اللاامألوفية في الأدب الحديث تنطوي على كسر للقواعد، وحتى ابتكار قواعد جديدة، غير أن النصوص يمكن أن تكون قياسية (Regular) إلى أبعد الحدود، بمعنى أنها تتبع جميع القواعد التي وضحناها في الفصل السابق، ومع ذلك تكون دلالاتها أكثر من تلك التي تصرح بها مقولاتها تصريحاً حرفياً. فحقيقة الأمر أن أي مقطوعة لغوية تلج حيز الاستعمال الفعلي لا بد وأن تكون أكثر من مجرد نص رُكِّب عن طريق الانصياع للأعراف الأساسية التي قدمناها في الفصل السابق: إنها (أي المقطوعة اللغوية) خطاب (Discourse) أكثر ثراء مما تبين لنا حتى الآن.

إن تناول اللغة كخطاب يعني دراستها داخل سياقها التواصلي، أي كلغة تمت موضعتها في سياقاتها الاجتماعية والتاريخية. وتتكيّف بنية اللغة مع السياق الذي تستعمل فيه: فبالإضافة إلى الإخبار عن العالم، وأداء أفعال كلام، وغيرها، فإن النص يعكس كيفية استعماله كأداة للتواصل في المجتمع، فالإعلان التجاري يختلف عن مقرر دراسي علمي، والمحاضرة تختلف عن محادثة غير رسمية (أو دردشة) حول الموضوع نفسه، وما إلى ذلك. وعبر مثل هذه التأقلمات، تنقل معان اجتماعية معينة، ويتم إيصالها إلى القارئ أو السامع عن طريق أنساق من التنظيم اللغوي تتعدى في طبيعتها تلك التي تتطلبها بنية الجملة وبناء النص. إنّ الزيادة في المبنى والزيادة في المعنى، المشار إليهما في عنوان هذا الفصل، هما مجموعة تنظيمات للغة تستجيب لوظائف النص التواصلية. وبناء الخطاب، مقارنة بالبناء الأكثر محدودية للنص، يعكس السيرورة المركبة برمتها لأشخاص

يتفاعلون بعضهم مع بعض في مواقف حية، وضمن بنى القوى الاجتماعية السائدة. وفي مواقف التواصل الفعلي ـ المكتوب منه والمحكي ـ فإن الناس يقومون بفعل ما هو أكثر من مجرد نقل محتويات قضوية محايدة من شخص إلى آخر في نصوص مؤلفة تأليفاً منطقياً. فلغتهم تتضمن بنى زائدة تقوم بعكس أهدافهم الشخصية من التواصل، ومراتبهم وعلاقاتهم الاجتماعية، وطبيعة المقام تُسْتَعْمَلُ فيه اللغة. فالمتحدث قد يرغب في الإقناع، أو الإبلاغ، أو التأثير، أو تسويغ نفسه، أو التنمر على شخص آخر، أو الهجوم، وغيرها. وهذه الأهداف لا بد وأن يُعبر عنها في البنية اللغوية، كما يعبّر أيضاً عن العلاقة بين المتكلم ومخاطَبه (Interlocutor): فإن كان المتكلمون مقربين وحميميين (عشاق أو أخوة)، فإن لغتهم ستكون مختلفة اختلافاً مميزاً عن كلام حول الموضوع نفسه بين أفراد لا يعرف بعضهم بعضاً معرفة جيدة، أو أفراد يحتلون مراتب اجتماعية متباينة، على سبيل المثال، مدير مؤسسة والعمال في المؤسسة، المعلم والطالب. وتعد طبيعة المقام الذي يُنتج الخطاب فيه ويتلقى، فالرسالة الغرامية هي بالضرورة مختلفة في بناء خطابها عن الرسالة الرسمية، والمحاضرة تختلف عن الشجار وجهاً لوجه، وكلاهما يختلف عن إعلان تجاري صحفي، وما شابه. إذاً، اللغة كخطاب تعبر، عن طريق بنى زائدة، عن وظائف التفاعلات التي تسهلها وظروفها. وبتعاملنا مع اللغة من هذا المنطلق، فإننا ندخل إلى مجال الأسلوب والمعاني الاجتماعية. فعندما تتلازم، بانسجام، اختيارات بنى خطاب مميزة له مع ظروف تواصلية مشابهة، فإننا نتحدث عن "أساليب" و"أجناس" متميزة. وهذه التعميمات يمكن تطبيقها على الأساليب كلها سواء أكانت من حقل "الأدب" أم من خارجه: فوجاهة وصف أساليب الصحف الشعبية، أو جنس الإعلان التلفزيوني، أو الأعراف الأسلوبية المستعملة في الإشعارات الرسمية،

أو جنس "رسائل إلى المحرر"، وغيرها، ليست أقل من وجاهة إطلاق أحكام عامة على أجناس السونيتة الملتونية (Miltonic Sonnet)، أو الملحمة، أو الرواية الاعترافية، أو أساليب الشعر الأوغسطي، أو نثر القرن السابع عشر، أو التصويرية، وغيرها، وهو ما يفعله نقاد الأدب. ومرة أخرى، فإننا نرى أن التضاد المحبب عند نقاد الأدب بين "الأدب" و"اللا ـ أدب" ليس ضرورياً عندما نعاين استعمالات اللغة من منظور يتسم بكثير من الشمولية والاتساع.

ولنترك التعميمات الأسلوبية وتأويلاتها جانباً لبرهة، ففي هذا الفصل سأقوم بتقديم عرض مفصل لبعض العينات التقنية للبنى الزائدة، والتي صادف أن كانت ذات أهمية في بعض أساليب الخطاب الأدبي الحديث. إضافة إلى ذلك، سوف أقدّم سيرورتين رئيسيتين كانتا دوماً معنيتين بإضافة بنى زائدة إلى النصوص أثناء تشكيل خطابات لها دلالة لافتة ثقافياً.

لقد وضحنا مسبقاً مثل هذه المعاني الزائدة للبنى الزائدة، وإن على نحو متقطّع، في بيتَي بوب في الفصل 2 من هذا الكتاب، وحتى في بعض أمثلة البناء النصي التي حُلّلت في الفصل 5. ففي بيتي بوب، تم التعبير عن نقد اجتماعي لا عن طريق المحتويات القضوية الموجودة في النص، وإنما من خلال الترتيب الشكلي (Formal Arrangement) للقصيدة، والذي وضع كلمتي "الأزواج" "الكلاب الصغيرة المدللة" في موقعين متوازيين عروضياً، مقتضياً بذلك تكافؤهما الدلالي. **الموازاة** (Parallelism) و**التكافؤ** (Equivalence)، إذاً، سيرورتان سنشرحهما هنا. أما السيرورة الأخرى فهي **الإبراز** (Foregrounding): فحيثما يظهر عنصر، أو تركيب، في النص بتردد غير عادي، أو ملحوظ، وعلى ما يبدو لسبب وجيه، فإن تأثيراً مميزاً يظهر على نحو تراكمي. وتشمل أمثلة الإبراز التي استشهدنا بها حتى الآن التوجيهية المبدئية التي تم

تسليط الضوء عليها (فعل "لعل" الدال على التردد والحيرة") في روايــة! *Something Happened* (ص 138–140 أعــلاه مــن هــذا الكتاب)؛ ومركبات الصفة ـ الاسم في قصيدة آكنسايد (ص 122–127 من هذا الكتاب)؛ والتلازم اللفظي للشعائر الدينية في افتتاحية **عوليس** (ص 151–153 من هذا الكتاب). لاحظ كيف أن الموازاة يمكن أن تكون مثالاً من أمثلة الإبراز: فهي في الواقع كذلك عند بوب، لأنها خاصية دائمة الحضور، ودالة باطراد، في خطابه العروضي (Metrical Discourse).

لقد تناول بحثان شهيران، ومؤثران جداً، أهمية الإبراز والموازاة، أحدهما لمنظّر الشعرية من **مدرسة براغ**، جان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky)، والثاني لمؤسس الشعرية اللغوية الحديثة، رومان جاكوبسون. وهذان المنظران يعملان ضمن تقاليد المدرسة الشكلانية الروسية؛ وبتحديد أكبر، فإن بحثيهما يمكن اعتبارهما برهنة على الكيفية التي تبنى بها اللغة في الأدب، بهدف "عرقلة" و"إطالة" الإدراك، وذلك لإنتاج الاستجابة اللا ـ اعتيادية التي وصفها شكلوفكسي (انظر أعلاه صفحة 102–103 من هذا الكتاب). ومع أن الرؤى التي يقدمها موكاروفسكي وجاكوبسون عميقة وبنّاءة، إلا أن عليّ، ومنذ البداية، أن أنأى بنفسي بعيداً من الغاية العامة لطرحهما: إنهما يدعيان أن الإبراز والموازاة سمتان خاصتان بـ"اللغة الشعرية" (Poetic Language) تميزانها عن "اللغة العادية"؛ أما أنا فموقفي أن "اللغة الشعرية" ليست كياناً موضوعياً متميزاً، وإنما هي مفهوم متخيل أنتجته مؤسسة الأدب عن طريق النشر، والمراجعات، والنقد، والتنظير والتدريس.

بالنسبة إليّ أيضاً، فإن الإبراز والموازاة أساسان من أسس عدد من التقنيات اللغوية التي يتم من خلالها الارتقاء بالنصوص إلى

مستوى خطاب يصنفه القارئ في خانة "الشعرية". وحصل بالفعل أن بعض الأساليب المهيمنة في الأدب الحديث تعتمد بكثافة على مثل هذه التقنيات. بيد أن أنواعاً أخرى من الخطاب تستعملها على نطاق واسع أيضاً، مثلاً، الإعلان التجاري، والخطبة السياسية، والأنظمة والقوانين، والاستجوابات القضائية، وغيرها الكثير.

وفي ما يخص **الإبراز** فإنه يستعمل استعارة بصرية (Visual Metaphor) لتفسير تقنية لغوية ما. ففي الرسم، يمكن للإبراز أن يكون أي وسيلة تسبب في إدخال أي عنصر من عناصر التأليف في حيز الإدراك وكأنه قوام بارز يرتكن إلى خلفية أقل تحديداً ويمكن تحقيق ذلك من خلال تغاير اللون أو الضياء، أو تفاصيل أدق أو الدقة الخطية، أو التلاعب بالتصور، أو قوام الطلاء، أو أي أمر آخر من مثل هذه الأمور. وإن كان هذا هو الإبراز في الرسم، فلا بد أن نسأل، ما هو الإبراز في اللغة؟ والإجابة حسب موكاروفسكي هي:

في اللغة الشعرية يحقق الإبراز كثافة قصوى إلى درجة أنه يدفع التواصل إلى الخلفية باعتباره غاية التعبير ولا يستعمل إلا من أجل ذاته؛ إن الإبراز لا يستعمل في خدمة التواصل، وإنما لكي يضع في الصدارة فعل التعبير، أو فعل الكلام نفسه، (Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language", p. 19) (الخط المائل من عمل)[2].

ومزاعم جاكوبسون عن "الوظيفة الشعرية للغة" تتفق اتفاقاً كبيراً مع الجزئية التي وضعنا تحتها خط من مقولة موكاروفسكي:

(2) أشرنا سابقاً إلى أننا استبدلنا الخط تحت الكلمات بدلاً من الخط المائل لتسهيل فعل القراءة.

إن الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها، أي التركيز على الرسالة من أجل ذاتها، هو الوظيفة **الشعرية** للغة... هذه الوظيفة، وعن طريق تعزيز الإحساس بالعلامات/ الدوال، تعمّق الثنائية الجوهرية بين العلامات/ الدوال والأشياء/ المدلول [التشديد من النص الأصلي] (Jakobson, "Closing Statements: Linguistics and Poetics", p. 356).

وحسب نظرية هذين الكاتبين، فإن اللغة الأدبية تشد انتباه القارئ إلى براعة التركيب الخاص بها، وبالتالي فإن التماسك أو التلازم اللفظي، مثلاً، لا يعمل كمعين على التواصل فحسب، بل ويصبح، في ضوء الإبراز، نسقاً قائماً بذاته جديراً باهتمام مستقل. فالعلامات/ الدوال تكتسب بروزاً، بينما تتوارى الأشياء التي تعيّنها/ المدلولات عن الأنظار وتصبح ذات أهمية ثانوية. ومن ثم، فإن الوسيط/ الدال يصبح أكثر حضوراً من المعنى/ المدلول، وذلك ـ حسب نظرية موكاروفسكي/ جاكوبسون ـ عكس لأولويات التواصل العادي.

أما حسب نظريتي، فإن التواصل اللامُمَألِف (Defamiliarizing Communication) سواء أطلقنا عليه مسمى "أدب" أم لم نطلق، ما هو إلا خطاب إبرزت من خلاله بعض البنى النصية (أنواع لا تحصى) عن طريق اطراد غير عادي (Unusual Regularity) (أو ما أسميناه الإبراز). إنه أمر غاية في الصعوبة أن نضع أية قواعد عامة كمعيار لمستوى التكرار وتواتر البنى الذي يعطي حضوراً للإبراز، وذلك لأن إدراك تركيب معيّن على أنه تركيب بارز يعتمد على سياق الخطاب الذي يظهر فيه. فعلى سبيل المثال، نجد عدداً استثنائياً من المبني للمجهول، في الكتابات العلمية، إلا أنه وفي هذا السياق، فإن الأمر يعد أمراً عرفياً ولا يلفت الانتباه. أما في سياق سرد قصة، فإن عدداً ضئيلاً من المبني للمجهول، عوضاً عن جمل مبنية للمعلوم، من شأنه أن يفرض علينا غرابته، لأن

قراء السرد يفترضون أن جوهر هذا الجنس الأدبي هو سلسلة من الأحداث. بالتالي، فإني لا أنوي التطرق إلى هذه التخمينات عن كمية الإبراز أبعد من هذا الحد، وسأفتح المجال أمام أمثلتي وحدس قرائي لمزيد من التدارس لهذا الأمر.

فيما يخص دوافع الإبراز ووظائفه، فإن التوثب الإدراكي الذي ينتجه ليس، رغم ما يقوله أساتذتنا الذين جئنا على ذكرهم أعلاه، بروزاً مادياً للوسيط التعبيري لهدف البروز بحد ذاته، وإنما هو بناء خطابي زائد (Extra Discourse Structure) يدعو إلى **التأويل** (Interpretation). والدلالة دلالة إضافية إلى معنى المحتوى القضوي، وغالباً ما تكون على خلاف معه ـ كما هو الحال في مثال بوب، والذي يتكلم عن أقصى درجات الحزن إلا أنه يقصد ضمناً رياء أولئك الذين ينفسون عن مثل هذا الحزن. مرة أخرى، فإن تأويل الإبراز أيسر على الفهم من خلال الأمثلة عنه في النقاش المجرد.

ومن الممكن أن ننظر إلى الإبراز الموكاروفسكي على أنه إيضاح لمفهوم "عرقلة الإدراك" عند شكلوفسكي إذ إنه يفيد أن ما يحول بين القراءة والمعرفة هو تعقيد من التقنيات اللغوية. إلا أن جاكوبسون يذهب خطوة أبعد من ذلك باتجاه التحديد الدقيق لما هو معنيّ على مستوى البناء اللغوي. وللتبسيط، فقد أشرت إلى اكتشافه هذا بـ "الموازاة والتكافؤ"، أما هو فيعبر عنه بطريقة حذرة، ومعقدة، وملغزة كما يتضح في تفسيره التالي:

ما هو المعيار اللغوي التجريبي (الإمبريقي) للوظيفة الشعرية؟ وبشكل أكثر تحديداً، ما هي الخاصية التي لا غنى عنها والمتأصلة في أي قطعة من الشعر؟ للإجابة عن هذا السؤال علينا أن نرجع بذاكرتنا إلى الصيغتين الأساسيتين للتنظيم المستعملتين في ترتيب السلوك اللغوي وهما **الاختيار** (Selection) **والتأليف** (Combination).

فإن كان "الطفل" موضوع الرسالة، يختار المتحدث اسماً من الأسماء المتوفرة والتي تتشابه على نحو ما، مثل طفل، صغير، جاهل، ولد، وكلها متكافئة بشكل أو بآخر، ومن ثم، ولكي يعلّق على هذا الموضوع، فإنه يختار أحد الأفعال المتجانسة دلالياً (Semantically Cognate) ينام، ينعس، يهز رأسه، يغفو. وتجمع الكلمتان المختارتان (من القائمة الأولى ومن القائمة الثانية) في سلسلة الكلام. ويكون "الاختيار" على أساس التكافؤ، والتماثل (Similarity) والتباين (Dissimilarity)، والترادف (Synonymity) والتضاد (Antonymity)، بينما يعتمد التأليف، أي تراكم التسلسل، على المجاورة (Contiguity). **والوظيفة الشعرية تنقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التأليف.** وبهذا يصبح التكافؤ هو الأداة المكوّنة للتسلسل. وفي الشعر، فإن المقطع الواحد يتكافأ مع أي مقطع آخر من التسلسل نفسه؛ فالتشديد على نبرة الكلمة يفترض أن يتكافأ مع التشديد على نبرة الكلمة، لأن غياب التشديد على النبرة يساوي غياب التشديد على النبرة؛ والطول العروضي يماثله طول عروضي، والقصر العروضي يماثله قصر عروضي؛ وحد الكلمة يساوي حد الكلمة، وغياب الحد يساوي غياب الحد؛ والوقف التركيبي ـ النحوي يساوي الوقف التركيبي النحوي، وغياب الوقف يساوي غياب الوقف. وتتحول المقاطع إلى وحدات قياس، وكذلك هو حال المقاطع مهملة التشديد[3] (Mora) أو المقاطع ذات النبرات المشدّدة ("Linguistics and Poetics", p. 358).

دعونا نعطي "محاور" جاكوبسون أسماءها الأكثر شيوعاً،

(3) المورا هي وحدة في الصوتيات تحدد خفة المقطع أو ثقله، والتي تؤثر تالياً على تشديد النبرة عند النطق أو تخفيفها، وارتبطت هذه الوحدة الأصغر بالمقاطع العروضية وطولها أو قصرها.

والأسهل على الفهم. فمحور الاختيار هو **الأنموذج** (Paradigm)؛ أما المحور المختص بالتأليف فهو **التتابع التركيبي** (Syntagm). والتتابع التركيبي، ببساطة، هو الترتيب الخطي (Linear) للأصوات وللكلمات التي تشكل الجملة "من اليسار إلى اليمين" في الإنجليزية، مثلاً؛ أي البعد الأفقي للنص. والجملة تعد نوعاً من أنواع التتابع التركيبي: فـ"الطفل ينام" هي تسلسل نحوي من أل التعريف زائد الاسم متبوعاً بفعل، أو هي، من منظور تحليلي آخر، مسند إليه متبوعاً بمسند، ومن منظور ثالث هي سلسلة من ثلاثة عناصر معجمية "أل" و"الطفل" و"ينام". هذه الجملة هي أيضاً تتابع تركيبي صوتي: أي سلسلة من خمسة مقاطع تتفاوت في تشديد نبراتها (اط ـ طف ـ لُ ـ يَ ـ نام)[4]. وتحليل تتابع تركيبي مفصّل على مستوى الصوتيات سيظهر أن كل كلمة، أو مقطع، ما هي إلا تسلسل من الفونيمات (Phonemes) مرتبة وفقاً للأعراف الصوتية في اللغة[5].

وإن كانت التتابعات التركيبية تسلسلات لعناصر لغوية على شكل جزيئات لغوية فعلية، فإن الأنموذجات توليفات من الاحتمالات التي تختار منها هذه العناصر. فعند كل نقطة من نقاط سلسلة التتابع التركيبية نجد أنموذجاً عمودياً من الاحتمالات الأخرى، والتي كان من الممكن اختيارها: اختيار اسم نكرة أو معرفة، مفرد أو مثنى أو جمع، مؤنث أو مذكر (طفل، الولد، رجل، رضيعان، مهندسون، نساء، رجال، العصفور، الشجرة)؛ ثم

(4) أجرينا تعديلاً على النص الأصلي كي يتوافق مع مقاطع الجملة العربية.

(5) إن الأعراف العربية الخاصة بالأصواتية مختلفة عن اللغة الإنجليزية. ففي العربية نجد أن الأصوات تتفاوت ما بين الصوائت الطويلة والقصيرة، والصوامت،إضافة إلى ما يعرف بالحركات. كما أن الأصوات تتفاوت ما بين المجهورة والمهموسة، المفخمة والرخوة، ولا ننسى تأثيرات الأصوات على بعضها بعضاً.

اختيار المحمول (ينام، يغفو، يستريح، يستيقظان، يستريحون، يحلمن، يستلقون، يطير، تتحرك)[6].

هذه الأنموذجات ستسمح بتتابعات تركيبية مغايرة "الرجلان يستريحان"، "المرأة تحلم"... إلخ. والمبدأ نفسه ينطبق على الصوتيات: /وصل/، /وكل/، /عمل/، /ثمل/، /يصب/، /يصد/... إلخ. لاحظ أن الأنموذجات، على اعتبار أنها موارد كامنة وليست أجزاء فعلية من اللغة، عادة ما تكون "مستترة" ـ باستثناء ظهورها في كتب النحو، وحسب نظرية جاكوبسون، في القصائد.

وما يعنيه جاكوبسون من "التكافؤ"، ببساطة، هو "قابل للاستبدال في المكان نفسه من التتابع التركيبي"؛ لكنه ليس "مطابقاً" ولا "مرادفاً" للكلمة التي تحل في ذلك المحل: لذلك فإن التكافؤ في المثال أعلاه لا يقتصر على كلمتي "ولد" و"طفل"، بل ويمكن أن ينطبق على الألفاظ المضادة أو غير المنسجمة دلالياً مثل "بنت" أو"شجرة" أو "بيت"، أو "حار" أو"بارد". فالتكافؤ يشمل التغاير وأنواعاً أخرى من العلاقات الأنموذجية (Paradigmatic Relations).

و"المبدأ الشعري" عند جاكوبسون نوع من أنواع الإبراز، ويشمل عدداً كبيراً من التقنيات البلاغية التي تتفاوت ما بين البناء العروضي والتوازي التركيبي ـ النحوي وحتى الأبعاد الدلالية للمفارقة، وطريقة عمل هذا المبدأ الشعري غاية في البساطة. فوحدتان لغويتان أو أكثر، من أي نوع طالما تقوم بينها علاقة من العلاقات الأنموذجية، يتم وضعهما في التسلسل النصي بطريقة تجعل

(6) تم تعديل النص الأصلي ليتوافق مع تركيب اللغة العربية.

هذه العلاقة قابلة للإدراك بوضوح، إضافة إلى وضوح أي علاقة تتابع تركيبية تتضمنها هذه الوحدات اللغوية نفسها. وبهذه الطريقة فإن مستوى آخر من مستويات البناء يستحدث، هذا علاوة على بناء النص كشكل من أشكال "التواصل المنطقي"، إن جاز التعبير. وإحدى أمثلة جاكبسون هي جملة الحملة الانتخابية الشهيرة[7] "I like Ike/ai laik aik/". وهنا نلاحظ أن مبدأ التكافؤ الأصواتي قد وصل إلى أقصى حدوده تقريباً: فكل كلمة مكوّنة من مقطع واحد، وكل حروف العلة هي /ai/، والمقطع الثاني والثالث ينتهيان بـ /k/، وهناك تشديد على نبرة كل مقطع. وتجدر الإشارة إلى أن كل هذه الأنواع من التكافؤ لا تتطلبها معاني الكلمات أو علاقاتها التركيبية. وهذا يشير إلى وجود مستوى آخر من التنسيق الأصواتي المستقل تمام الاستقلال عن الجملة كنص. ومع أن هذا المثال قد يبدو مبتذلاً للوهلة الأولى، إلا أن دلالاته من حيث المبدأ لا تختلف عن دلالة ما نجده في الحالات الأكثر تعقيداً التي سنناقشها لاحقاً. ومن المرجح أن يشعر أي مطلع على أنساق الخطاب في الإنجليزية أن تماثل كل من حروف العلة والحروف الصامتة يعني شيئاً ما إضافة إلى ما تصرّح به الجملة ربما، المحبة المتأصلة لآيك، أو حتمية أن أحبه "أنا". إن الأصوات المتصدرة ليست نسيجاً موسيقياً بارزاً وحسب، إنها أيضاً دعوة إلى توليد المعنى.

إن ما تقدمه نظرية جاكوبسون (من بين أشياء أخرى) هو الوصفة الأساسية للبناء العروضي في الشعر. فمعظم الشعر الإنجليزي مبني على أساس افتراضين من التكافؤ الأصواتي. فهناك أولاً بيت

---

(7) شعار ابتكره الجمهوريون سنة 1951 للتعبير عن مناصرتهم لآيك (كنية دوايت أيزنهاور).

يتكون من عدد ثابت من المقاطع، ومع أن عدد المقاطع يختلف باختلاف نوع الشعر إلا النوع المهيمن من شعر شكسبير، وملتون، ووردزورث، وغيرهم من الشعراء الكبار، هو النوع عشري المقاطع (Decasyllabic). وبالتالي فإن كل التسلسلات المتعاقبة من عشرة مقاطع تعد "تكافؤاً" بالمعنى الجاكوبسوني (Jakobsonian). ولوضع هذه التوليفات في مقاطع عشرية، يحتاج التركيب إلى نظم دقيق، خاصة وأن نسبة لا يستهان بها من الحدود التركيبية ـ النحوية الرئيسة (بين الجمل أو العبارات أو المركبات التعبيرية) تقع عند المقطع العاشر. والشعر الموزون يعزز نهايات الأبيات عن طريق تكافؤ إضافي ـ المقاطع إيقاعية الجرس ـ عند هذه النقاط. أما الأداة البنائية الرئيسية الثانية في الشعر الإنجليزي التقليدي فهي الاطراد في عدد المقاطع ذات النبرة المشددة، أو البروز في البيت الواحد، والاطراد في عدد المقاطع ذات النبرة الخفيفة بين تلك المشددة. فضلاً عن ذلك، فإن الأصناف التركيبية المختلفة للكلمة في الإنجليزية تحمل مستويات مختلفة من البروز، وحتى داخل الكلمة الواحدة، فإن مقطعاً ما سيكون أكثر بروزاً من غيره من المقاطع: على سبيل المثال، الكلمات "إلى"، "و"، "من" و"ما" في هذه الجملة أقل بروزاً من كلمات "الإنجليزية"، "مختلفة"، "بروزاً"... إلخ؛ والكلمات "مختلفة"، "مقطع"، "بروزاً"، وغيرها، يكون التشديد الأقوى فيها على المقطع الأول. وضمن البيت الشعري، فإن تسلسلاً من الكلمات يتم اختياره، ومن ثم يقوم هذا الإختيار، بانصياغه لقواعد تشديد النبرة هذه في الإنجليزية، بتنسيق المقاطع في مواقعها العروضية المتوقعة:

Not lóuder Shríeks to pítying Héav'n are cást

لا تنطلق صرخات عالية للسماء الرحيمة

أعلى من تلك التي نسمعها،

وتجدر الإشارة إلى أن التنويع في نسق راسخ ليس بالأمر النادر؛ وعندما تقع هذه التنوعات، نحس بأنها دالة، على الأقل لتهيئة الأسلوب العروضي الشخصي المميّز لشاعر بعينه، وغالباً لإحداث توجيه بديل مخصوص للمعنى:

When Húsbands or when Láp-dogs bréathe their lást

عندما يلفظ الأزواج أو الكلاب الصغيرة
المدلّلة أنفاسهم الأخيرة.

فبوب يرفض الفرصة لتشديد نبرة المقطع الرابع من البيت ("or")، وبالتالي فإنه يضع الكلمتين المحوريتين "Husbands" و"lap-Dogs" في موضع موازاة تركيبية واضحة - وما إلى ذلك من أثر دلالي توقفنا عنده سابقاً، غير أننا نستطيع الآن تفسيره عن طريق تطبيق المبدأ الجاكوبسوني: فالتوازي التركيبي بين الكلمتين يدعونا إلى البحث عن علاقة أنموذجية بينهما، ولاعتبارهما متكافئتين من حيث المعنى. والبناء العروضي، كما نرى، ليس نسقاً شكلياً مستقلاً وزخرفياً، بل هو عرف خطابي يجلب معان إضافية إلى النص.

لنتدارس التفاعل الحاصل بين الموازاة البارزة للعروض وبين التكافؤ على مستويات أخرى من اللغة في نص كامل. وتقدّم قصيدة "لندن" (1794) (London) لوليام بليك (William Blake) مثالاً شديد الوضوح:

أتجول في كل شارع مرخّص،

I wander thro' Each charter'd Street,

قريباً من مجرى التايمز المرخّص.

Near Where the Charter'd Thames does Flow.

أرى في كل وجه ألتقيه،

A Mark in Every Face I Meet

علامات ضعف، علامات حسرة.
Marks of Weakness, Marks of Woe.

في كل صرخة لكل رجل،
In Every cry of Every Man,

في كل صرخة خوف لرضيع،
In Every Infant's Cry of Fear,

في كل صوت، في كل حظر،
In Every Voice: in Every Ban,

أسمع القيود المفروضة على العقل.
The Mind-Forg'd Manacles I Hear.

كيف يبكي كانس المدخنة
How the Chimney-Sweeper's Cry

ورعب كل كنيسة مغطاة بالسواد،
Every Blackening Church Appalls,

وحسرات الجندي سيء الحظ،
And the Hapless Soldier's Sigh,

تجري دماً على جدران القصر
Runs in Blood Down Palace Walls

لكني أكثر ما أسمعه في شوارع منتصف الليل
But Most Thro' Midnight Street's I Hear

كيف أن لعنة العاهرة الشابة
How the Youthful Harlot's Curse

تفجر دمعة الرضيع حديث الولادة
Blasts the New-Born Infant's Tear

وتلفح بالطاعون نعش الزواج.
And Blights with Plagues the Marriage Hearse.

إن التكرار، والمتوازيات، والطباق في هذه القصيدة، يمكن أن

نعزوها جزئياً إلى حركية عروضية: تركيب إحدى الإيقاعات الشعرية الشبيهة بالأغنية الصبيانية، أو بالترنيمة، والتي يستعملها بليك في "Songs of Innocence" و"Songs of Experience". لــذلــك، فــإن التكرار من مثل "علامات ضعف، علامات حسرة"، و"في كل... في كل... في كل... في كل" يعزز بالطبع اطراد (Regularity) الإيقاع وبالمصادفة، يقيد المفردات أيضاً، مما يبسّط الأسلوب، كما يظهر. بيد أن ما يبدو لنا وكأنه بساطة في المعنى ما هو إلا وهم. فالتناظر الشكلي الزائد (أي يتعدى متطلبات لغة النص) (Extra Formal Symmetries) يلفت الانتباه إلى الأنموذجات المعجمية التي تعرضها القصيدة، وتدعونا إلى تأويل العلاقات بين عناصر هذه الأنموذجات، وإنتاج تركيبات من المعنى لم تأت بمحض الصدفة، وذلك احتكاماً إلى عبارة "نعش الزواج" شديدة التركيب، والمتناقضة فعلياً، التي تنتهي بها القصيدة. انظر إلى البيت الرابع:

Marks of Weakness, Marks of Woe.

هنا، يوجد تكافؤ تركيبي ـ نحوي بين العبارتين (اسم جمع+ حرف+ اسم)، والكلمة الأولى في العبارتين متشابهة ("marks")، وهناك أيضاً جناس بين حرفي /M/ و/W/. وأعراف الخطاب الشعري تشجع القارئ على البحث عن علاقة بين اللفظتين المتوائمتين، ولكن المختلفتين، "Weakness" و "Woe". ولهاتين الكلمتين معنيان مختلفان اختلافاً كبيراً، وهما مترابطتان ترابطاً فضفاضاً تركيبياً ـ نحوياً (هما مفعول للفعل "mark" في البيت السابق)[8]، غير أن الموازاة توحي بوجود علاقة أقوى. فكلمة "Weakness" في حد ذاتها هي كلمة مزدوجة القيمة (Double-

(8) هذه الجزئية من التحليل تنطبق على النص العربي المترجم أيضاً.

(Valued : فالضعف (Weakness) إما أن يكون مثيراً للشفقة أو جديراً باللوم، وذلك حسب وجهة نظر الفرد (انظر أيضاً تعدد إيحاءات المعنى (Multiaccentuality) أدناه). وبرأيي، فإن الموازاة مع "حسرة" (Woe) تحل إشكالية القيمة في "Weakness"، وتحدّد أنها "مثيرة للشفقة"، وهذا منسجم بالطبع مع الموقف الأخلاقي العام في القصيدة كلها. إذاً، من خلال سيرورات من مثل هذه تتراكم الرؤية؛ وليس عن طريق مقولة صريحة.

إن أحد الأنموذجات البارزة في القصيدة هي المفردات المستعملة للتحسّر والتعجب بنبرة عالية، والتي ترتبط بالناس الذين يلتقي بهم المتحدث في قصيدة بليك: "صرخة"، "صرخة خوف"، "صوت"، "حظر"، "صرخة"، " تحسر"، "لعنة". وبروز هذه الصرخات، من خلال التكرار المحض للمفردات، غني عن التعليق. وقد يُطْرَح سؤال في هذا السياق عن ما إن كانت هذه الصورة صورة واقعية/ طبيعية لمشهد شارع، تحيل فيه كلمة "الصرخة" الأولى (البيت 5) إلى شخص يبكي ضياع بضاعته، وكلمة "الحظر" إلى بلاغ عام، وهلم جرا. والإجابة تكمن في أن تميّز الصرخات يبدو أقل أهمية من الطريقة التي تنجلي بها، وطريقة تطوير معانيها: فكلمة "صرخة" البسيطة، الحيادية في حد ذاتها من حيث القيمة، تكدّس معان إضافية من الألم والمعاناة أولاً، ومن ثم الغضب واللعنة. والقيم المركبة لأنموذج "الصرخة" يصبح منطقياً في سياق المقطوعتين الأخيرتين. فالجمل التي تتحدث عن كانس المدخنة، والجندي والعاهرة صعبة تركيبياً، إلا أن المعنى العام واضح وجلي: فمعاناة هؤلاء الناس الذين يتم استغلالهم هي إدانة علنية لقوى الاضطهاد المشرعنة ـ الدين، المَلَكية (أو، على نحو أقل تحديداً، سلطة الدولة)، والزواج. والموازاة التركيبية والعروضية، تشجع على هذا التأويل: الأبيات 9 و 11 و 14 متكافئة تركيبياً ـ نحوياً، وكذلك

هي الأبيات 10 و12 و15 و16، وذلك كي تتموضع عناصرها المعجمية الرئيسية في توليفات متناظرة من التقابلات:

كانس المدخنة: الكنيسة

الجندي: القصر

العاهرة: الرضيع

العاهرة: الزواج

ومما يُلمّح إليه هو أن هذه العلاقات علاقات تضاد، وتناقض أيضاً: إنها لمفارقة أن الكنيسة، المصدر المزعوم للطمأنينة الروحية، هي جزء من توليفة القوى الاقتصادية التي ـ حفاظاً على سلطاتها وامتيازاتها ـ تُخْضِع الأطفال لأعمال مهينة وخطيرة. والتناقض الصارخ في "نعش الزواج" ذو تأويل مشابه: فمؤسسة الزواج جزء من المؤسسة الجنسية التي تشمل أيضاً بغاء الأطفال كعنصر مُكمِل، والتي تعتبر إنجاب الأطفال في إطارها نتيجة لا تقل ترويعاً عن نقل الأمراض الجنسية (Blights with Plagues). وهذا التناقض "Marriage = Death" ما هو إلا أحد التناقضات المتعدّدة التي تنجلي عندما ندرك أن المفارقة (Paradox) التهكمية هي استراتيجية من استراتيجيات هذا الخطاب. وفي بداية القصيدة، قد يمر التكرار "Charter'd Street"، "Charter'd Thames" دون ملاحظة عند القراءة الأولى، وقد يتم قبوله كمكوّن من مكونات الإيقاع الإنشادي. إلا أن الشارع المرخّص هو، على ما يبدو، شارع مُنِحَ سكانه نوعاً من أنواع الامتياز؛ وهذا الامتياز مثبّت في وثيقة، عقد. فهل يمكن لنهر أن يكون مرخصاً بهذا المعنى؟ كلا، لأن النهر قوة طبيعية، وإن غير حيّة، وليس تحت سيطرة الإنسان كما ينبغي. وبالتالي فإن ادعاء المجتمع ترخيص نهر التايمز محض افتراض متغطرس. وإن أمعنا

التفكير بمعنى كلمة "Charter'd" من هذا المنطلق، فإن الافتراض سينعكس رجوعاً على "Charter'd Street" أيضاً، ونصبح ملزمين بأن نأخذ في الاعتبار ما ينطوي عليه منح الامتيازات من قبل السلطة. والمفارقة بالطبع هي أن الحرية التي ترخّص رسمياً ليست حرية على الإطلاق، وهذا أحد أوجه المفارقة التي تنتشر في القصيدة بأكملها: اضطهاد الفرد من قبل مجتمع رسمي خيري ظاهرياً. وهذا لا يُذْكَر صراحة في أي مكان في القصيدة، ولكنه يبدو واضحاً لأي قارئ شعرٍ خبير يفهم العلاقات الأنموذجية البارزة في بناء القصيدة.

أحد نتائج التكرار والموازاة في قصيدة "لندن" لبليك هي **أشكلة** (Problematize) معاني الكلمات: كلمات من مثل "Weakness" و "Charter'd" يتم إبرازها بطريقة تجبر القارئ على الاستفسار عن ثبات معانيها. إن ما تفعله القصيدة هو إماطة اللثام عن المفارقة والتضاد المستقرين في المعاني "الرسمية" للكلمات. ووفقاً لنظرية الناقد الروسي ميخائيل باختين، فإن كل الكلمات بطبيعتها مزدوجة ـ الصوت (Double-Voiced)، أو مزدوجة ـ القيمة: ويسمي باختين هذه الخاصية **بتعدد إيحاءات المعنى**. ولكن النزعة في الكلام العادي، وخصوصاً في الخطاب الرسمي، هي أن نستعمل الكلمات وكأن لها معنى واحداً فقط: والهدف هو كبت قيم النقد والمفارقة، وإتاحة الفرصة أمام المعنى الذي يناسب أيديولوجيا الخطاب السائد (كي تصبح الكلمات **أحادية الإيحاء/ المعنى** (Uniaccentual)، ويصبح الخطاب **أحادي الصوت** (Monologic)). وما تقوم به الاستعمالات النقدية والإبداعية للغة، في ظل هذه النظرية، هو أنها لاتمألف عن طريق ترميم تعددية إيحاءات المعاني وتسليط الضوء عليها. ويمكن مقارنة نظرية باختين ببعض المقاربات المشهورة في الشعرية الغربية: بإصرار إمبسون على تعددية (Multiplicity) المعنى في الشعر (*Seven*

(*Types of Ambiguity*, 1930 مثلاً، أو بالانشغال بالتوتر الدلالي والمفارقة في النقد الجديد (Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, 1947).

هذه السيرورة من إعادة تأويل التتابع التركيبي عن طريق الأنموذجات البارزة صالحة لتحليل النثر كما هي للشعر. وفي نقاش بديع لقصة د. هـ. لورنس *The Blind Man*، تشير آني كلايسنار (Anne Cluysenaar) ـ التي توظّف في كتابها *Introduction to Literary Stylistics* مفهوم الإبراز من مدرسة براغ توظيفاً بنّاء ـ إلى أن الموازاة في الفقرة الأولى تقود القارئ إلى "الاعتقاد بأن إيزابيل تفضل بيرتي على زوجها" (ص 96).

كانت إيزابيل بيرفن تستمع إلى صوتين ـ صوت العجلات على المدخل في الخارج وضجيج خطوات زوجها في الممر. صديقها الأعز والأقدم، رجل يبدو أن لا استغناء عنه في حياتها، سيأتي في الظلام الممطر في أحد أيام تشرين الثاني/ نوفمبر الموشك على الانتهاء. العربة ذهبت لإحضاره من المحطة. وزوجها، الذي أصيب بالعمى في الفلاندر، والذي تعتلي حاجبه ندبة مشوّهة، سيأتي من خارج الدار (المرحاض الخارجي).

كلايسنار تعرض الموازاة ولكنها، مع أن تأويلها لا شك صحيح، لا تفسر كيف تنتج الموازاة مثل هذا التقييم.

فهذه هي افتتاحية القصة، والجمل، أكثر من أي شيء آخر، جمل سردية، تحدّد المشاركين الرئيسيين وتمهّد للمشهد. أما على مستوى بناء الخطاب، فإن المتوازيات التركيبية من مركّبات تعبيرية وعبارات تقول الكثير. لاحظ في كل مركب من المركبات التعبيرية المزدوجة أدناه، أن المركب 1 يحيل إلى صديق إيزابيل،

بيرتي، والمركب 2 إلى زوجها، موريس:

كانت إيزابيل بيرفين تستمع إلى صوتين -

1. إلى صوت العجلات...

2. وإلى ضجيج خطوات زوجها

"صوت" و"ضجيج" هما شبه مترادفتين من الأنموذج المعجمي نفسه، إلا أن الكلمة الأولى حيادية من حيث التقييم، أما الثانية فسلبية - الضجيج مزعج. وهذا هو أصل الإلماح إلى التقييم السلبي لموريس. إضافة إلى ذلك، فإن نظام المتضادات يعتمد على التداعيات الثقافية العرفية وعلى طريقة ربطنا لها بالشخصيات. فـ"العجلات" تحمل في طياتها معنى الحركة، أما "خطوات" فتحيل إلى محدودية رجل لا تعينه تكنولوجيا التنقل.

1. على المدخل في الخارج

2. في الممر

المدخل في الخارج يعني منفذاً إلى العالم الخارجي الواسع، والتنقل، وغيرها، مما يتطابق مع خلفية إيزابيل المتمدنة والعالمية؛ أما الممر فيحمل معنى التطويق، وربما مقيدات الحياة المنزلية.

1. صديقها الأعز والأقدم

2. وزوجها

الأنموذج "صديق/ زوج" يقدم على نحو غريب هنا، فالصديق يذكر أولاً وبمبالغة، ويحال إلى الزوج ثانياً وبحيادية، مما يعني التقليل، ضمنياً، من مرتبة الزوج، وهذا التضاد يستكمل مباشرة:

1. رجل يبدو أن لا استغناء عنه في حياتها

2. الذي أصيب بالعمى في الفلاندر، والذي تعتلي حاجبه ندبة مشوّهة

إن القراء الذين يُحْضِرون إلى النص افتراضات تقليدية عن الزواج، وحصريته العاطفية، لا بد وأن يجدوا أنموذج "صديق/زوج" معكوسة بشكل غير طبيعي. واستباقياً، يصبح هذا العكس مقلقاً في ضوء الفقرة التالية التي يحض فيها لورنس إيزابيل على التفكير بالحميمية الخاصة والمُرْضِيَة جداً لزواجها من موريس.

1. سيأتي. . . من المحطة

2. سيأتي من خارج الدار (المرحاض الخارجي).

هذا شبيه بالتضاد السابق: فإلى بيرتي ينسب التنقل، والحركة، والعالم بشكل عام؛ وإلى موريس الأجزاء الوضيعة من أبنية المزرعة (خوف إيزابيل من المزرعة وكرهها لها واضحان بجلاء بعد ذلك). وبمصطلحات عامة قد يستخدمها علماء الأنثروبولوجيا، فإن بيرتي يحلّل كمُمثِّل للثقافة (Culture)، أما موريس فيمثل المصطلح الآخر الصارخ في هذا التضاد، الطبيعة (Nature).

من خلال تلميحات خفية، يتم إبلاغنا أن هذه التقييمات موجودة في وعي إيزابيل: إنها هي من يتم تسميته في البداية؛ لقد أُعْطِيَت فعلاً يدل على الإدراك الفعّال، "كانت تستمع إلى"؛ أما الشخصيات الأخرى فقدّمت من حيث صلتها بإيزابيل عوضاً عن تقديمهما كأفراد ـ "زوجها"، "صديقها". وتؤكد الرؤية الداخلية عن طريق الخلط بين أزمان الجملة الأولى من الفقرة التالية ـ "الآن" في جملة بصيغة الماضي تشير عرفياً إلى العبور إلى وعي الشخصية ـ وعن طريق وجود عدد من الجمل بأسلوب يمكن أن يكون مُمَثَّلاً منطقياً لأفكار إيزابيل التأملية. (انظر الفصل 9 لنقاش أوسع لوجهة النظر في السرد). بيد أن هناك الكثير في هذا الاستكمال الذي يشي برؤية مضطربة ومعقدة:

لقد مضت سنة على وجوده في البيت الآن، وكان أعمى تماماً، ومع ذلك كانا سعيدين جداً. "الكرينج" كان ملك موريس الخاص. الجهة الخلفية كانت مبنى المزرعة، وعائلة السيد ويرنهام، الذين كانوا يسكنون الملحق الخلفي والذين عملوا كمزارعين. عاشت إيزابيل مع زوجها في الغرف الأمامية الجميلة. وكانا شبه وحيدين تماماً معاً منذ أن أصيب. كانا يتكلمان ويغنيان ويقرآن معاً بحميمية رائعة يعجز اللسان عن وصفها. كانت آنذاك تكتب مراجعات كتب لصحيفة اسكتلندية، محافظة على اهتمامها القديم، أما هو فشغل نفسه كثيراً بالمزرعة. لا بصر، كان ما يزال قادراً على مناقشة جميع الأمور مع ويرنهام، وكان أيضاً قادراً على القيام بأعمال كثيرة في المكان ـ عمل لا يستحق الذكر، هذا صحيح، لكنه منحه الرضا. لقد حلب الأبقار، وحمل الدلاء، وأدار فاصل الحقل، واهتم بالخنازير والخيل. كانت الحياة لا تزال ممتلئة جداً وصافية بشكل غريب للرجل الأعمى، مسالمة مع ما يشبه السلام الغامض من الاحتكاك المباشر في العتمة. ومع زوجته، كان يملك عالماً كاملاً، غنياً وحقيقياً وغير مرئي.

كانا سعيدين حديثاً وعن بعد. لم يندم حتى على فقدان بصره في هذه الأوقات من الفرح المظلم والمحسوس. ابتهاج ما أثرى روحه.

إن الإبراز هنا هو مفردات من أشكال التطرف ـ التطرف في الإحساس أو العاطفة أو التقييم:

أعمى تماماً، سعيدين جداً، الجميلة، وحيدين تماماً، رائعة، يعجز اللسان عن وصفها، حميمية، كثيراً، جميع الأمور، ممتلئة جداً، بشكل غريب، الغامض، المباشر، عالماً كاملاً، غني،

حقيقي، غير مرئي، عن بعد، سعيدين، الفرح، ابتهاج، أثرى، روحه.

معظم هذه الكلمات والعبارات إيجابية، بما فيها، بالطبع، "وحيدين تماماً" في هذا السياق. والرسالة العامة التي تعطيها هذه الأحكام هي أن زواج السيد والسيدة برفن سعيد سعادة استثنائية، وأنهما في حالة عميقة وحصرية من العشق. بيد أن الإبراز شديد الكثافة لدرجة أنه يعطي الإحساس بأنه مغالاة ـ أمارة بأن العشق أقل صلابة مما هو مزعوم. والأكثر من ذلك هو أن بعض العبارات ـ "يعجز اللسان عن وصفها" على سبيل المثال ـ هي عبارات كامنة السلبية على مستوى الإيحاءات متى ما اعترفنا باحتمال المخادعة السياقية. وقد تمت الإشارة إلى ذلك في الفقرة الافتتاحية بما فيها من تلميح إلى أن حب إيزابيل لزوجها أقل رسوخاً من ودها لصديقها القديم. ناهيك بأن هذا ما يتم تأكيده صراحة في الفقرة الرابعة، والتي تتحدث عن "نوبات الاكتئاب المحبطة" التي يتعرض لها موريس، وإحساس إيزابيل تباعاً بالفزع والعبء الثقيل. وعليه، فإن هذه اللغة المبالغ فيها، المتسمة بالغلو، والقابلة للنقد تبدو مبررة من وضع السرد.

(هناك، رغم ذلك، مشكلة جذرية في هذه التقنية في كتابات لورنس، وهي بالتحديد أنه يعطي الإبراز لمفردات الأحاسيس ومفردات التقييم بلا تمييز، وبدون أن ينوّع في الأداء وفق وجهة نظر شخصية معينة، وغالباً ما يفرض أحكامه الشخصية على آراء الشخصيات: فاللغة التي عبّرت عن أفكار إيزابيل تبدو في بعض الأحيان عنيفة وغير مناسبة؛ على سبيل المثال، تنسب إيزابيل "الكره الغبي" إلى زوجها. وهذا الخلل التأليفي (Compositional Defect) بعيد عن مجال اهتمامنا في هذا الفصل، إلا أني أعتقد

أن مقاربته يمكن أن تكون عن طريق تحليل الأنموذجات المعجمية البارزة).

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

اعتمد هذا الفصل بالأساس على مقالتين كلاسيكيتين أولهما بعنوان "Standard Language and Poetic Language" للكاتب (Jan Mukarõvský)، والثانية بعنوان: "Closing Statement: Linguistics and Poetics" للمنظّر رومان جاكوبسون (Roman Jakobson): للمعلومات البيبليوغرافية انظر أعلاه صفحة 127–128 من هذا الكتاب، وصفحة 42–43 ولمقاربات لسانية حديثة تستند إلى الموازاة والتكافؤ، والإبراز، انظر:

Geoffrey Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (London: Longman, 1969), and Alfred Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics* (London: Batsford, 1976).

ومن الدراسات اللسانية التطبيقية لمفهوم الإبراز انظر:

Willie Van Peer, *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding* (London: Croom Helm, 1986).

لمزيد حول التمييز بين النص والخطاب والذي ذكرناه أعلاه في صفحة 163–165 من هذا الكتاب وما تلاه من تركيز على الخطاب انظر:

Roger Fowler: *Literature as Social Discourse* (London: Batsford, 1981), and "Literature," in: M. Coyle [et al.], eds., *Encyclopedia of Literature and Criticism* (London: Routledge, 1990), pp. 23-26, and Antony Easthope, *Poetry as Discourse* (London: Methuen, 1983).

إن الفقرة التي تتحدث عن العروض لم تكن محاولة لإعطاء فكرة لسانية كاملة عن الموضوع. فالعروض كان أحد الموضوعات الأدبية التي

تمت دراستها في البدايات لسانياً، وقد تمت مناقشته باستفاضة في مجالات أخرى. للمزيد انظر: Stephen Chatman, *A Theory of Meter* (The Hague: Mouton, 1965).

Morris Halle and S. J. Keyser, *English Stress: Its Form, its Growth, and its Role in Verse* (New York: Harper and Row, 1971); William Kurtz Wimsatt, *Versification: Major Language Types* (New York: New York University Press, 1972); Roger Fowler, "What is Metrical Analysis?," *Anglia,* vol. 89 (1968), pp. 280-320, reprinted in: Roger Fowler, *The Language of Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1971), ch. 10; T. V. F. Brogan, "Meter," in: A. Preminger and T. V. F. Brogan eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 768-783, and Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

أهم أعمال باختين ذات التأثير الواسع هو: Mikhail Bakhtin, *Problem of Dostoevsky's Poetics,* trans. C. Emerson (Manchester: Manchester University Press, 1984, [1929]).

وللاطلاع على عمل نظري ذي طبيعة لسانية، كتب تحت اسمه المستعار ف. ن. فولشينوف (V. N. Voloshinov) انظر كتابه:

N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language,* trans. by L. Matejka and I. R. Titunik (New York: Seminar Press, 1973, [1929]).

وحول أعمال باختين وأفكاره انظر: Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (London: Routledge, 1990); Thurgood Marshall, "Dialogism," in: R. E. Asher, ed., *The Encyclopedia of Language and Linguistics* (Oxford: Pergamon Press, 1994) vol. iv, pp. 908-914, and John

Hartley, *Understanding News* (London: Routledge, 1988).

ويعد آخر كتاب مرجعاً مفيداً لمفهوم تعدد إيحاءات المعنى. وحول تطبيق مفهوم تعدد إيحاءات المعنى وأحادية الصوت على النثر انظر:

Roger Fowler, *The Language of George Orwell* (London: Macmillan, 1995).

الفصل السابع

النص والسياق

ناقشنا في فصول سابقة جوانب من الأنساق اللغوية للنصوص، بما في ذلك بنى "التماسك" المتعددة التي تصل الجمل بعضها مع بعض لتشكل وحدات متكاملة جيدة التأليف؛ وناقشنا كذلك المضامين الدلالية للتماسك، وللانحراف عن الأعراف المعهودة لأنساقه، وأيضاً الإضافات إلى هذه الأعراف. ويعد البناء النصي ذا أهمية بالغة في تقاليد الأدب الشعري الذي يستحوذ بشكل رئيسي على اهتمام القراء والمدرّسين في ثقافتنا، وكذلك في تقاليد الكتابة النثرية البلاغية من مثل قصة لورنس التي ناقشناها: فهؤلاء الكتاب يميلون دوماً إلى إبراز "ميكانيكيات" تعابيرهم، أي إبراز أدوات التركيب الأساسية. وبفعلهم هذا (سواء من خلال الموازاة، أو التلازم اللفظي البارز، أو أياً كانت الوسيلة)، فإن الكُتّاب يوفرون للقارئ مستويات إضافية من المعنى، علاوة على معاني الجمل المكوِّنة للنص، وغالباً ما تكون هذه المعاني النصية الزائدة، كما رأينا، في حالة توتر تهكمي مع معاني الجمل كل على انفراد، وبالتالي فهي لاممألفة.

ومع أن الأنساق النصية ذات أهمية كبيرة، إلا أنها لا تشكل

سوى جانب واحد من جوانب بناء التواصل اللغوي وسيرورته - والنقد اللساني الذي ينكب حصرياً على هذا الجانب لا بد وأن يعاني من قصور. في ضوء هذا، نستطيع الآن أن نضيف أبعاداً أخرى من البناء إلى نموذجنا اللساني، وربما، خيوطاً جديدة إلى مسعانا النقدي. سنتناول، على سبيل المثال، مرة أخرى (في الفصل 11) بنى الجمل ومعانيها في حد ذاتها، وليست كمكونات تحكمها علاقات نصية. ولكن وقبل أن نناقش ذلك، سنوضح بعض المسائل المتعلقة بديناميكية النصوص على اعتبار أنها تواصل **بينشخصي** (Interpersonal) في سياقات محددة، وهذا سينتقل بنا إلى ما هو أبعد من مجرد النظر إلى النصوص ككيانات شكلية.

من المتعارف عليه في النقد اللساني أن نشير عند هذه النقطة من المحاجة إلى تغيّر في الرؤية، وذلك بالتمييز بين **النص** و**الخطاب** - وهو تمييز مهدنا له في الفصل 6. فأن تتعامل مع اللغة كنص يستوجب دراسة وحدات تواصل برمتها ينظر إليها على أنها بنى متماسكة تركيبياً ودلالياً، ويمكن لهذه أن تكون محكية أو مكتوبة. وبالإجمال، فإن النصوص يمكن اعتبارها **وسيطاً** (Medium) للخطاب (ولنتذكر بالطبع أن التقاليد الأدبية التي استقيت منها أمثلتي حتى الآن تعطي الوسيط أهمية كبيرة). أما الخطاب فهو السيرورة المعقدة برمتها من التفاعل اللغوي بين أناس يتداولون نصوصاً ويفهمونها. وبالتالي، فإن دراسة اللغة كخطاب تتطلب انتباهاً إلى أوجه البناء التي تتعلق بالمشاركين في التواصل، وكذلك الأفعال التي يؤدونها من خلال تبادل النصوص، إضافة إلى السياقات التي يجري ضمنها إنجاز الخطاب. وكل هذه العناصر "غير اللغوية" (Extra-Linguistic) تنعكس بانتظام على بنى الجمل (وبالتالي على "النصوص") التي تصدر عن المتكلمين، أو، وإن بطريقة مقلوبة، فإن الشكل الذي

تتخذه اللغة، استجابة لوظائف "خطابها"، يوفر سبل التعبير عن كل الأفعال الشخصية، والعلاقات البينشخصية، والصلات مع السياق التي ترشح عن الخطاب. وقد ميّز هاليداي تشكّل اللغة هذا وفقاً لوظائفها الاجتماعية إذ يقول:

إن الشكل الخاص الذي يتخذه النظام النحوي في لغة ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاحتياجات الاجتماعية والشخصية التي يفترض بتلك اللغة أن تخدمها ("Language Structure and Language Function", p. 142).

ومن بين الوظائف الثلاث للغة التي ميّزها هاليداي (ص 63–64 أعلاه من هذا الكتاب)، فإننا معنيون بالدرجة الأولى بـ"الوظيفية البينشخصية" في هذا الفصل.

من خلال الوظيفة البينشخصية للغة، يتم ربط النص بالسياق. وننبه هنا إلى أن "السياق" مصطلح طالما تردد ذكره في النظرية الأدبية، أحياناً كشيء يحدث خارج مجال البحث الأدبي: يقال إن الأعمال الأدبية خالية من أي سياق، أو إنها "تبتكر سياقاتها الخاصة بها". وفي هذا الجانب بالتحديد، كما يُزعم، يكمن الاختلاف بين الأدب و"الخطاب العادي" (Ordinary Discourse). هناك مجموعة من نقاط الاختلاف التي يكثر الجدل حولها هنا، بما في ذلك فكرة خيالية الأدب واتصافه بالسكونية أو اللا ـ حركية المزعومة، أو الادعاء بفشل الأدب في تحفيز القارئ على القيام بأفعال عملية في العالم الحقيقي. وغني عن البيان أن هذه الادعاءات تنطوي على مشكلات معقدة ومجردة للغاية؛ وكي نفكر بها تفكيراً بناءً، وجب علينا أن نبيّن ما نعنيه بمصطلح "السياق". ومن حيث المبدأ، نستطيع أن نميّز، على الأقل، بين ثلاثة معان مفيدة، وكلها ذات صلة بنقاشنا هذا: **سياق القول** (Context of Utterance)، **وسياق**

الثقافة (Context of Culture)، **وسياق المرجعية** (Context of Reference).

في المقام الأول، هناك **السياق المباشر للقول**، أي الوضع (Situation) الذي يتم فيه إنجاز الخطاب. وهذا يتضمن: المحيط المادي أو المقام (Setting)؛ وتوّزع المشاركين الواحد تجاه الآخر، إن كانا شخصين يتحدثان وجهاً لوجه، أو شخصاً واحداً يخاطب جمهوراً كبيراً، أو شخصين يتحدثان عبر الهاتف، أو مجموعة من المتحاورين العفويين المنتشرين في غرفة واسعة، أو غير ذلك؛ إضافة إلى القناة الموظفة، سواء أقناة شفوية كانت أم مرئية أم إلكترونية أم غيرها، والتي ستحدد "الصيغة" (Mode) وما إن كانت من صيغ الكلام أو الكتابة. وقد يبدو، للوهلة الأولى، أن سياقات القول يمكن أن تتنوع من حيث طبيعتها بمقدار تنوع عدد مناسبات القول، أي إلى ما لا نهاية. غير أن التواصل الإنساني، رغم ذلك، ليس بتلك العشوائية، وسياقات القول عادة ما تندرج ضمن أنماط معينة. أولاً، هناك تمييز جذري بين السياقات التي يكون فيها المشاركون معاً في نفس الزمان والمكان، وبين كل السياقات "المنفصمة" (Split Contexts): ومن أمثلة النوع "المنفصم" من السياقات الحوار الهاتفي، أو البث الإذاعي المباشر، حيث يتم إنتاج الرسالة واستقبالها (كلياً) في آن واحد ولكن من موقعين مختلفين؛ وكذلك الرسائل التي تُكْتَب وتُسْتَلم في نقطتين مختلفتين مكانياً وزمنياً ـ وهذا هو حال معظم وسائل التواصل المكتوبة أو المطبوعة. وكون سياق القول "منفصماً"، وكيفية هذا الانفصال، له تأثير عميق على أنواع الإشاريات الزمنية والمكانية التي يمكن استعمالها (انظر أعلاه صفحة 140-141 من هذا الكتاب)، وعلى ما تعنيه هذه الإشاريات: تمعّن، على سبيل المثال، الاختيارات والمعاني

المختلفة لكلمات مثل "هنا" و"الآن" في خطاب الوجه للوجه وفي المحادثة الهاتفية ـ فهاتان كلمتان أساسيتان لموضعة الخطاب في السياق، ولكنهما تستعملان استعمالاً مختلفاً بحسب تغاير النمط السياقي (Contextual Type). والاختلاف الثاني المنتظم بين أنماط سياق القول معنيّ بالضمائر التي تحيل على أشخاص ـ "أنا"، "أنت"، وغيرها ـ وتعتمد هذه على ما إن كان المشاركون أفراداً محددين أم لا. فمن جهة، لدينا ماري سميث تتكلم إلى فريد سميث؛ ومن جهة أخرى، لدينا "أنا" غير معرّفة تحيل على سارد في رواية من القرن التاسع عشر أو قصيدة حب من عصر النهضة ـ ليس كلام الكاتب بصوته هو ـ وتخاطب جمهور قراء واسع غير معروف، أو خليلة متخيّلة، على التوالي. في حالة الحوار بين أفراد عائلة سميث، فإن "الأنا" والـ"أنت" حقيقيتان، بينما "الأنا" في الرواية والقصيدة متخيلتان ومصطنعتان. والنوع الأخير من سياق القول يعد ميزة من ميزات النصوص الأدبية بامتياز؛ وسوف أناقش كيف يتم تركيب "الأنا" والـ"نحن" المتخيلتين أدناه.

وهناك نقطة ثالثة لا بد من ذكرها عن انتظام سياقات القول. فصحيح أن كل قول (أو تلقيه) هو حدث تاريخي مميز له انفرادية خاصة به، إلا أن سمات قوية معروفة ومتكررة تضم سياقات القول المتشابهة تحت تصنيفات واضحة، أو أوضاع نمطية (Situation Types). وهذه التصنيفات المتكررة هي نتاج أعراف ثقافية تصنف أشياء يتعامل معها مجتمع من المجتمعات وأنشطة يمارسها، تصنيفاً له دلالات متميزة. وقد ناقشنا سيرورة التصنيف الثقافي هذه في الفصل 2، وأشرنا إلى أن التصنيف وسيلة ضرورية لتبسيط العالم المادي والاجتماعي، ولجعل تمييزهما أمراً مدركاً، وأن اللغة تلعب دوراً هاماً في استقرار التصنيفات. ورغم أن النقاش في الفصل 2

تناول بشكل رئيسي المفردات، إلا أن المبادئ ذاتها يمكن تطبيقها على الأوضاع النمطية أيضاً. وفيما يخص سياقات القول، فيمكن النظر إلى المقامات والمشاركين فيها كأنماط (Stereotypes). أما المواقع التي يتم فيها إنجاز الخطاب فينظر إليها، لا كمواقع قائمة بذاتها، بل كأمثلة على المؤسسات أو المقامات الروتينية مثل "الكنيسة"، "قاعة الدرس"، "غرفة الجلوس"، "ستوديو التلفزيون"، وغيرها. وبقدر ما يتعلق الأمر بالناس، فإنهم يتواصلون لا كأفراد وحسب بل ووفقاً للأدوار المنسوبة إليهم، ومراتبهم المستمدة من وظائفهم داخل البناء الاجتماعي: "رجل دين"، "معلم"، "طفل"، "مندوب مبيعات"، "رئيس"، وهكذا. فسلوك الناس يتأثر تأثراً قوياً بأدوارهم، وبأدوار الآخرين، وبالأعراف التي يفرضها المقام ـ وهذه العرفية في السلوك تميّز على ما يبدو السياقات الحميمية وغير الرسمية بقدر ما تميّز أيضاً المقامات الأكثر صرامة وشعائرية. وهناك براهين كثيرة في كتابات علماء اللسانيات الاجتماعية ومحللي الخطاب على أن بنية السلوك اللغوي تختلف اختلافاً يمكن التنبؤ به من وضع نمطي إلى آخر، وأن هذه التنوعات يمكن أن ننسبها إلى العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي تتعدى المقام المباشر وتطال البناء الأوسع في المجتمع.

بناء على ما سبق، فإن المعنى الأول الذي اعتمدناه لكلمة "سياق"، **سياق القول**، يجب أن يتم ربطه بمعنى ثان هو "سياق الثقافة": أي شبكة الأعراف الاجتماعية والاقتصادية برمتها، وكل المؤسسات والمقامات والعلاقات المألوفة التي تشكّل الثقافة عموماً، خصوصاً إن تداخلت هذه مع سياقات قول معينة، وأثرت في بناء الخطاب الذي يتموضع ضمنها. والتفريق بين سياق القول وسياق الثقافة هذا هام جداً، خاصة في ضوء بعض النقاشات الأدبية ـ

النقدية التي تعرّف الخيالية (Fictionality) على أنها غياب السياق، أو لا ـ واقعيته. وقد يكون أمراً وجيهاً أن يقال إن سياق القول هو سياق يخص بعض الأجناس الأدبية أكثر من غيرها (مثلاً، قصيدة الحب من عصر النهضة المذكورة سابقاً، أو قصائد كيتس (Keats's Odes)؛ إلا أنه من المهم أن نلاحظ أن لكل خطاب سياقه الثقافي المحدَّد الذي يمكن - إن لم نقل "يجب" ـ أن يُدْرَس كأحد المؤثرات على البناء اللغوي للنصوص الأدبية، وكمرشد لتأويلها. وسنشير إلى العلاقات بين الخطاب الأدبي والسياقات الثقافية بشكل عام بين دفتي هذا الكتاب.

لقد ناقشنا حتى الآن نمطين من أنماط السياق التي تؤثر في بناء الخطاب: النمط المباشر رغم طبيعته العرفية، وهو سياق القول، والنمط الآخر الأوسع، والأكثر هيكلة، وهو سياق الثقافة، والذي يمكن اعتباره العامل المحدِّد للأنماط الممكنة من سياقات القول (**الأوضاع النمطية**) ـ وبالتالي العامل المؤثر، بشكل غير مباشر ولكن أساسي، في نوع الخطاب الذي يمكن استعماله في مناسبات معينة. ومطابقة الخطاب لنوع ما من أنواع الأوضاع النمطية، ضمن سياق الثقافة، سيكون موضوع الفصل 10 تحت عنوان **السجل النصي** (**Register**).

أما النمط الثالث من أنماط السياق فهو ما سنطلق عليه **سياق المرجعية**: أي موضوع أو مضمون نص ما (Subject-Matter). (المضمون الذي نشير إليه هو ما يعرف في اللسانيات عادة **بمجال** (Field) أو **ميدان** (Domain) نص ما). ومما يستحق الذكر هنا هو أن إحدى أبرز خصائص اللغة الإنسانية، والتي تميزها عن معظم أنظمة التواصل الأخرى عند الحيوانات، هي الاستقلالية النسبية للمضمون عن سياق القول وسياق الثقافة. وهذه الاستقلالية (الحرية)، التي غالباً

ما تُدعى بالانزياحية (Displacement)، هي قدرة الكلام الإنساني على الإشارة إلى أشياء وأحداث بعيدة مكانياً وزمنياً عن السياق المباشر للقول، فبينما ترتبط نداءات الحيوانات، ولغة الأطفال، ارتباطاً مباشراً بالظروف المباشرة للقول، تمتاز اللغة الإنسانية تامة التطور بإحالتها على سياقات بعيدة كل البعد عن ما هو موجود هنا وما هو موجود الآن. ويحدث أحياناً أن يتطابق سياق المرجعية مع سياق القول عندما تستعمل اللغة لتوضيح نشاط حالي أو شيء حاضر، أو للتعليق عليهما: مثل شرح أجهزة التحكم في سيارة جديدة ـ "هذا مؤشر تبديل الاتجاه"؛ والتعليق على ما يقوم به الفرد من أفعال ـ مثل عبارة الشرطي "إنني أقترب الآن من المشتبه به" على جهاز الاتصال اللاسلكي؛ وكذلك إجراء عروض طبخ أو تجارب كيميائية ـ "أضف محتويات هذا المرطبان إلى هذا المرطبان". إلا أن الغالب، رغم ذلك، (وتقريباً دوماً في الخطاب المكتوب) هو أن يختص الخطاب بسياقات منزاحة: فعندما نحكي قصة، مثلاً، أو نعمم أو نتنبأ، فإننا نستدعي سياقات مرجعية بعيدة. من هنا يتضح لنا أن الانزياحية هي متطلب مسبق من متطلبات الخطاب السردي والمتخيّل؛ وأن كليهما ممارسات لغوية طبيعية بكل معنى الكلمة.

أخيراً، علينا أن نأتي على ذكر العلاقة بين سياق المرجعية وسياق الثقافة. ومرة أخرى، هناك احتمالات عدة. فالخطاب الواقعي (غير المتخيّل) يحيل على أي كيانات أو نشاطات منفردة، تتصف بأنها مألوفة، وبأنّ وجودها معروف ضمن المجتمع الذي يشير إليه النص. أما الخطاب المتخيّل فقد يحيل على مثل هذه الكيانات أيضاً، غير أنه يضيف مرجعيات إلى أفراد وأحداث متخيلة لم يكن لها وجود (أو أن وجودها من عدمه أمر غير ذي شأن). ولا يخفى علينا أن هذه الابتكارات المتخيلة قد تكون متوافقة توافقاً كبيراً أو ضئيلاً

مع الأعراف الاجتماعية للسياق الثقافي. فعلى أحد طرفي النقيض لدينا، مثلاً، الروايات الكلاسيكية الواقعية من القرن التاسع عشر، أعمال بلزاك (Balzac)، وجورج إليوت[1] (George Eliot)، وفلوبير (Flaubert)، وهاردي (Hardy)، وزولا (Zola)، والتي يتم فيها بناء العالم المتخيّل كي يتقارب تقارباً كبيراً من سياق ثقافي معروف. أما اللامألوفية هنا، فهذه تتحقق عندما يقدم سياق المرجعية عناصر، يمكن بأي شكل من الأشكال، أن تنحرف عن السياق الثقافي المتوقع. وهناك عدد لا حصر له من التقنيات التي يمكن من خلالها تنفيذ هذا الأمر، بما في ذلك، تقديم شخصيات منحرفة مجتمعياً ولها أساليب خطابية مخالفة لأعراف الصوت السردي (أناس السيرك في رواية ديكنز (Dickens) **أوقات عصيبة** (*Hard Times*)؛ أطفال، وحمقى، وبدائيون يتبنون وجهات نظر مختلة أو منحرفة مقارنة بوجهات نظرنا؛ في تخيلات الحيوانات مثلما نشاهده في *Watership Down* أو **مزرعة الحيوانات** (*Animal Farm*)، واللتان تتضمنان الاستيلاء على سياقنا الثقافي وتطبيقه على كائنات لا يعتقد عادة بأنّها سياق ثقافي؛ في الخيال العلمي، أو التخيلات مثل *The Faerie Queene* أو **رحلات جلفر** (*Gulliver's Travels*)، واللتان تتضمنان ابتكار سياقات مرجعية ما هي إلا تحولات ممنهجة لعالمنا ـ عوالم لا يمكن فهمها إلا على أساس ما لدينا من أيديولوجيا وتكنولوجيا، ولكنها ليست مُجَرَّبة واقعياً، بما في ذلك، مثلاً، كائنات لها عقول ودوافع شبيهة بما لدينا ولكن أجسادها مختلفة، أو العكس؛ أخيراً، هناك نصوص يحاول من خلالها الشاعر أن يبني عالماً هو في حد ذاته رفض منطقي أو قلب للأعراف المُجَرَّبة التي يتيحها سياق الثقافة.

---

(1) هي الكاتبة ماريان أو ماري آن إيفانز، وكانت تكتب تحت الاسم المستعار جورج إليوت.

لنتعرّف الآن، وبشيء من التفصيل، على الكيفية التي تستعمل بها الخصائص الإشارية والبينشخصية في اللغة لبناء أوضاع لغوية، ومجالات متخيلة، في عدد من النصوص المطبوعة. وكلها "غير طبيعية" بشكل أو بآخر، وكل مثال يتضمن وضعاً كلامياً مختلفاً تمام الاختلاف عن ما هو متعارف عليه في الطباعة. ومع ذلك، فإني أفترض أن القراء المتمرسين بقراءة الشعر والقصص يطوّرون طرقاً خاصة لاستيعاب سياق القول المتخيل، ولجعله سياقاً طبيعياً رغم معرفتهم بأنه سياق مصطنع. وكالعادة سوف نمضي قدماً من خلال تحليل أمثلة.

إن عدداً كبيراً من قصائد و. ب. ييتس (W. B. Yeats) (1865-1939) تبدأ بضمير المتكلم الإشاري "أنا"، أو تحتوي عليه. وعدد لا يستهان به من هذه القصائد يشير إلى أحداث في حياة ييتس الشخصية، أو إلى قضايا سياسية كان له فيها، حسب علمنا، مواقف مفعمة بالحماس، أو إلى مواقف جمالية وفلسفية نعرف أنه كان من المؤيدين لها. ولا يعنينا هنا ما إذا كانت هذه القصائد قصائد سيرية (Autobiographical)، أو يمكن اعتبار المتحدث فيها هو ييتس نفسه. ما يهمنا حقاً هو أنه، وفي الحد الأدنى، ثمة إيحاء بأن القصائد تنقل لنا صوتاً، وفي كل حالة، فإن الأمر متروك للقارئ كي يستنتج طبيعة هذا المتكلم، ونوع سياق القول الذي هو بصدده: ومما لا شك فيه أن القارئ لا يمكنه أن يأخذ القول الحرفي على محمل الجد بل عليه أن يبني سياقاً مصطنعاً ـ فييتس كتب قصائده قبل ستين سنة، ومن ثم طبعت، وفي سنة 1996 تمت قراءتها.

عادة ما يقوم العنوان بتأطير القصيدة كخطاب. فالعنوان "طيار أيرلندي يتنبأ بموته" (An Irish Airman Foresees his Death) يشير عن طريق ضمير الغائب إلى المتكلم في القصيدة، موحياً بذلك إلى

وجود متكلم آخر يقدّم كلام المتكلم في القصيدة، أو يقتبسه. لاحظ أيضاً وجود فعل دال على سيرورة ذهنية، "يتنبأ"، معلناً صراحة أن الكلام سيكون تأملياً، وليس درامياً. تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين:

أعلم جيداً أني سألقى حتفي

في مكان ما بين تلك السحب من فوقنا؛

عند البيت السادس عشر من القصيدة، يظهر ضمير المتكلم بأشكاله المختلفة، "الضمير المستتر"، "أنا"، أو "ياء المتكلم"، عشر مرات، إضافة إلى أماكن عديدة يلمحّ فيها إلى ضمير المتكلم رغم عدم ظهوره على المستوى السطحي للنص:

لقد وازنت [تاء المتكلم] بين الجميع، وأخذت [تاء المتكلم] الكل بعين الاعتبار [اعتباري أنا]

هناك أيضاً عدد لا بأس به من الإحالات على ضمير الغائب ـ "أولئك الذين أحاربهم"... إلخ ـ غير أن القصيدة تخلو من ضمير المخاطَب ("أنت"). وفي الواقع، لا توجد في القصيدة أفعال كلام كالأسئلة أو الأوامر، والتي يمكن أن تتطلب من مخاطَب ما أن يقوم بدور أكثر فاعلية من مجرد "السماع". فالمتكلم يقوم بسرد سلسلة من الأخبار، كلها عن مشاعره وأحكامه الخاصة:

لا أكره أولئك الذين أحاربهم

لا أحب أولئك الذين أحميهم؛ . . .

اندفاع وحيد من البهجة

قاد إلى هذا الصخب في قلب السحب...

لقد وازنت بين الجميع، وأخذت الكل بعين الاعتبار...

إن الخطاب في القصيدة خطاب فرد يفكر ملياً بدوافعه وقراراته الشخصية؛ وأفعال التفكير والإحساس تطغى على النص، من "أعلم" فصاعداً. إنه سياق من العزلة، وهو بالتأكيد مناسب للموضوع: تجربة شخصية داخلية أكثر من كونها تفاعلاً خارجياً. لاحظ أيضاً ندرة الإشاريات المكانية والزمنية في الخطاب. عبارة "السحب من فوقنا" لا تعني أن المتكلم يقف شاخصاً بعينيه نحو السماء، ولا تلمّح عبارة "هذا الصخب في قلب السحب" إلى أن المتكلم فعلاً في معركة جوية عندما تكلم؛ ومما يساعدنا في التوصل إلى ذلك هو أن هذين المركبين التعبيريين الإشاريين إن درسناهما معاً، يُظْهِران تناقضاً، مما يجعلنا ندرك أنه لا يمكن تأويلهما تأويلاً حرفياً كإشارتين إلى الموقع الحالي للمتكلم، بل هما إحالة عامة على نشاطاته المميِّزة. أما فيما يخص مرجعية الزمن، فتلك غير محدّدة: إنه زمن نفسي أكثر من كونه زمناً تاريخياً. فالمتكلم يتأمل مشاعره لحظة الكلام، ويتذكر فترة القرار التي قادته إلى الوضع الذي هو فيه، مخمِّناً ما يمكن أن يكون عليه مستقبله المحتمل (موت في المعركة) ومستقبله البديل الذي رفضه (حياة بلا فعل). إن الخلفية التاريخية الحقيقية التي جعلت قصيدة ييتس ممكنة وألهمتها، خدمة روبرت غريغوري في فيلق الطيران الملكي (Royal Flying Corps) ووفاته يوم 23 كانون الثاني/ يناير 1918، وهو سياق مرجعي محتمل أحجم ييتس عن تحديده بالتفصيل في سياق القول المتخيّل للقصيدة: ونتائج هذا الاختيار هو أنه أنتج أثراً يُشاد به في الشعر، ألا وهو التعميمية العالمية لخبرة كان من الممكن الإحساس بها على أنها خبرة خاصة بعمق.

وقد يرغب القارئ مقارنة توظيف الإشاريات والمرجعية في قصيدة أكثر تعقيداً للمؤلف نفسه، "بين تلاميذ المدرسة" (Among

(School Children)، والتي سأناقشها بإيجاز. العنوان والمقطوعة الأولى يستدعيان سياق قول من نوع مختلف عن ذاك الذي رأيناه في "طيار أيرلندي".

أمشي عبر قاعة الدراسة الطويلة متسائلاً،

وراهبة مسنة طيبة في رداء أبيض تجيب؛

يتعلم الأطفال كيف يحسبون وينشدون،

يدرسون كتب المطالعة والتاريخ،

يقصون ويخيطون، وكيف يكونون بارعين في كل شيء

حسب أفضل الطرق الحديثة ـ عيون الأطفال

في لحظة دهشة يحدقون في

رجل وقور مبتسم في الستين من عمره.

هنا، يبدو سياق القصيدة المطبوعة محسوماً حسماً نهائياً لصالح الانطباع بوجود صوت متكلم. والاختلاف الجوهري يبدأ بالمحمول المضارع الدال على فعل "أمشي"، على النقيض من الحالة الذهنية التي يطلقها الفعل "أعلم" في القصيدة الأخرى. فالفعل "أعلم" لا يقتضي أي تحديد للحظة زمنية معينة؛ أما "أمشي" فإما أن تعني "أنا أمشي الآن" أو، وهو المعنى الأقل قبولاً في سياق المرجعية المخصص هذا، "عادة ما أمشي". وكل التفاصيل المحددة في هذه المقطوعة توحي بمشهد معيّن يمشي فيه المتكلم ويعلق على أفعاله الخاصة، وعلى ردود أفعال الآخرين: التعبيرات الإشارية المكانية "بين تلاميذ المدرسة"، "عبر قاعة الدراسة الطويلة"؛ الراهبة المشار إليها، والتعبير في عيون الأطفال؛ المحدِّدات الدقيقة "الطويلة"، "رداء أبيض"، وهلم جرا؛ نقل كلام الراهبة بما في ذلك المركب

التعبيري الذي يبدو متوافقاً مع لغتها الاصطلاحية، "حسب أفضل أحدث الطرق". من وجهة نظري، أرى أن خطاب المقطوعة الأولى من القصيدة، رغم أنه مطبوع وبالضرورة غير مباشر، هو خطاب تم بناؤه لا ليحاكي سياق قول شفوياً وحسب، بل وليحاكي سياقاً مرجعياً، أو مجالاً، يتوافق مع سياق القول الضمني أيضاً. ولكنك إن تمعنت خصائص الخطاب المتصلة في بقية القصيدة، لوجدت أن سياق المرجعية يبتعد عن سياق القول الضمني إذ يتحوّل انتباه المتكلم عن قاعة الدراسة (حيث نفترض أنه ما يزال يقف) إلى الحديث عن الشباب، والجمال، والسن، والحكمة، والفن. والانطباع بالابتعاد عن السياق، أي التحوّل إلى مجال منزاح، لا ينتج عن طريق الإشارات الباطنية والبعيدة فحسب "جسد ليديائي" (Ledean body)، "كواتروشنتو"[2] (Quattrocento)، "أفلاطون" (Plato)، بل وعن طريق خصائص خطاب أساسية أيضاً: مثلاً، تردد الأفعال الدالة على الفكر والسيرورات الداخلية الأخرى ـ المقطوعة 2 ـ 4 تبدأ بـ "أحلم بجسد ليديائي"، "وأفكر في تلك النوبة من الحزن أو الغضب"، و"صورتها الحالية تطفو في الذهن". إن الخطاب يتحوّل إلى الصيغة التأملية التي كانت في قصيدة "طيار أيرلندي"، موحية بمفكر معزول يطرح أسئلة بلاغية لا تحتاج إلى مجيب ـ لا توجد أفعال كلام تنطوي على ضمير المخاطَب "أنت".

ولنتدارس الآن مثالاً مختلفاً يدل فيه النص المطبوع على سياق كلام. **فالمونولوج الدرامي** (Dramatic monologue)، وهو شكل شعري أتقنه روبرت براونينغ (1812-1889) (Robert Browning)، يهدف إلى محاكاة الكلام في سياق قول مباشر. وفي كتاباته في هذا

(2) إشارة إلى الفن والأدب الإيطاليين في القرن الخامس عشر.

الجنس الأدبي، وعن طريق إبرازه للأجزاء البينشخصية والإشارية من اللغة، لا يبتكر براونينغ وهم الصوت المتكلم فحسب، بل الانطباع بوجود مخاطب يتوجه الصوت المتكلم إليه أيضاً، علاوة على الإيهام بوجود موقع وحركة داخل الحيّز المكاني. وطبعاً لا يوجد "إخراج مسرحي" ولا حوار؛ فكل هذا يتحقق عن طريق قول متكلم بمفرده. والأبيات الأولى والأخيرة من قصيدة براونينغ "دوقتي الأخيرة" (My Last Duchess) ستبين السيرورة التي تنتج هذه التأثيرات. فالمتكلم، دوق إيطالي، يتحدث إلى رسول كونت ينوي الدوق الزواج من ابنته؛ ترتيبات الزواج يُتَوَقع أن تتم مناقشتها، ولكن الدوق يطلع الرسول أولاً على لوحة لزوجته الراحلة، ويتكلم عن شكوكه في خيانتها له. والأبيات الثلاثون، أو نحوها، التي حذفتها من منتصف القصيدة تتحدث عن رواية الدوق "لعبث" دوقته وعن معاقبتها بالموت.

تلك هي دوقتي السابقة لوحة على الجدار،

تبدو وكأنها ما تزال حية. أسمّي

تلك القطعة الفنية تحفة، الآن: يدا فرا باندولف

عملتا بجد ليوم، وها هي تقف هناك.

ألن يسعدك أن تجلس وتنظر إليها؟ قلت

إنها "فرا باندولف" عن قصد، فلم يقرأ مطلقاً

غرباء من مثلك ذلك الوجه المصوّر،

عمق وشغف نظرته الصريحة،

ولكنهم يستديرون نحوي (بما أن لا أحد يقترب

من الستارة التي أزحتها لك، إلاي)
وأظنهم على وشك أن يسألوني، لو يجرؤون،
كيف صارت نظرة كهذه هناك؛ لذا، لستَ أنت أول
من يستدير ويسألني...

ها هي تقف هناك

كأنها حية. هل يسعدك أن تنهض؟ سنجتمع
بالصحبة التي في الأسفل، وبعدها. أكرّر،
الكونت، سيدك المعروف بالكرم
هو ضمان كاف لم يترك حجة
لي كي أنكر المهر؛
رغم أن ابنته الجميلة في ذاتها، كما أعلنت
في البداية، كانت غرضي. لا، سننزل
معاً إلى الأسفل، سيدي. لاحظ نبتون، رغم ذلك،
يروض حصان بحر، اعتقدت أنه نادر،
لقد صبه كلاوس الإنسبروكي من البرونز لي وحدي!

تبدأ القصيدة باسم الإشارة "تلك"، وتحتوي في ثناياها على عدد كبير من الإشاريات: "تلك القطعة"، و"هناك"، هلم جرا: كلها تشير إلى لوحة الدوقة، أو إلى مكانها، أو إلى شيء تم رسمه فيها. وكل الإشاريات المذكورة تشير إلى البعيد، وتحيل إلى شيء يقف على مسافة من المتكلم (مقارنة بـ "هذا"، "هنا"). ووظائف الإشاريات هي أن توضح أن المتكلم واللوحة يحتلان مواقع محددة

ومتصلة في الفضاء المكاني، ومما لا شك فيه هو أنها تلمّح إلى مسافة نفسية أيضاً. ويبدو أن استخدام إشاريات الإقصاء هذه بوتيرة منتظمة له عادة تأثير تهميشي أما المقام فهذا مفصّل بإسهاب من خلال عدد من التعبيرات المكانية، والظروف، وبشكل خاص من خلال أفعال تخص الموضعة والحركة. وفي الواقع، فإن عدد الظروف أو التعبيرات المكانية ضئيل بالمقارنة: "على الجدار"، "أسفل". أما المؤشرات الرئيسية التي تشير إلى الفضاء المكاني، عدا عن أسماء الإشارة، فهي أفعال مختصة بالحركة أو الموقع: "تقف" (ورد ذكرها مرتين)، "يستدير" (ذكرت مرتين)، "تجلس"، "تنهض" "سننزل إلى الأسفل"، إضافة إلى فعل أو اثنين يتضمنان تغييراً في الوضعية، مثل "أزحت"، "سنجتمع" (سنذهب كي نجتمع). إن غلبة أفعال الحركة على ظروف المكان، في هذه القصيدة التي ينطق فيها نص مطبوع خامل بإيماءات كلام شخص عادي، لها تأثير هام مفاده أن الدوق، ورسول الكونت، يتفاعلان بديناميكية عوضاً عن كونهما ثابتين داخل مشهد جامد الأوصاف.

وللمؤشرات على الزمن بعض الأهمية أيضاً. فالحدث يقع في لحظة دالة "الآن": وهذه ليست "الآن" السردية الخاصة بسارد حكاية يستعيد الماضي، بل هي "الآن" الدرامية لدوق قتل زوجته، ورسول صامت، وعروس محتملة غائبة. ويشار في البيت الأول إلى العلاقات المنذرة بسوء والمتمثلة بمجالات الزمن، بما في ذلك التجاور المذهل للحاضر والماضي، وما يقتضيه ذلك من مستقبل مشؤوم. والزمن الماضي في "السابقة" يبين بوضوح أنها ليست حية، ولكنها حاضرة فقط من خلال صورة مرسومة تقوم بوظيفة تحذير "العابثين"؛ وبما أن "السابقة" في هذا السياق تعني "السالفة" وليس "آخر واحدة في السلسلة"، فإننا والرسول لا بد وأن نستشعر

الخطر المحدق بالعروس المستقبلية. وإن انتقلنا من الإشاريات إلى الخصائص البينشخصية، سنلاحظ، كما هو متوقع، وجود كثافة عالية من الضمائر. فضمير "أنا" (وتنوعاتها)، والتي تعود على الدوق، تقع 19 مرة في القصيدة كاملة؛ أما "أنت"، والتي تعود على الرسول، فتتكرر 6 مرات، إضافة إلى "أنت" غامضة تتكرر 3 مرات، وقد تعود على الرسول أو على "أنت" عامة ـ بمعنى "أي شخص"؛ وتقوم "نحن" بربط الدوق والرسول مرتين؛ أما "هي" التي تشير إلى الدوقة الميتة أو لوحتها فتتكرر 23 مرة ـ هذا إضافة إلى عدد كبير من المركبات الاسمية التي تحيل عليها. إن تكرار ضمائر المتكلم والمخاطب تسهم بوضوح في خلق الإحساس بخطاب الوجه للوجه بين شخصين؛ أما العدد الكبير من أشكال "الأنا" فهي دليل على غرور الدوق وقابليته للطغيان؛ وفيما يخص ضمائر "هي" فتلمّح إلى شدة هوس الدوق بالمرأة التي قتلها.

أخيراً، ترتفع النبرة الدرامية في القصيدة ـ من بين خصائص محادثة أخرى في الأسلوب ـ عن طريق أفعال كلام متنوعة. وبدقة أكبر، هناك عدد كبير من أفعال الكلام التي تبتعد عن حيادية المقولات وتبليغ السرد. فالقصيدة تبدأ باسم الإشارة "تلك" والتي تقتضي حركة مصاحبة من اليد. "أسمّي..." فعل دال على حكم/ رأي. "يدا فرا باندولف..." تبليغ سردي، متبوع باسم إشارة آخر "وها هي تقف هناك". "ألن يسعدك..." أمر غير مباشر تم التعبير عنه بأدب زائف؛ وهذا يتكرر في نهاية القصيدة، مع أوامر غير مباشرة أخرى ـ "لا، سننزل..." ـ وفعل أمر صريح: "لاحظ نبتون...". وفي صلب السرد، يقاطع الدوق نفسه بأسئلة صريحة وتعجّبية: " ـ كيف أقول؟ ـ ". وفي مواطن عديدة، يشد الدوق الانتباه إلى أفعال الكلام الخاصة به هو، وكأنه يؤكد نفوذ كلامه:

"أسمّي. . ."، "قلت. . ."، "أعطيت أوامر"، "أكرر. . ."، "كما أعلنت. . .". إن هذه الإيماءات الصوتية، التي هي بالضرورة غريبة عن الصفحة المطبوعة، تُمَسْرِح المتكلم والمشهد، وبالطبع، تشخص الدوق في الوقت نفسه: مستبد، وبالفعل طاغية إلى درجة اقتراف جريمة قتل دوقية، ومتمركز حول ذاته، وربما مضطرب في تحولاته الغريبة بين أفعال كلام شديدة التنوع.

من خلال نقاشي لهذه القصائد الثلاث، ركّزت على الطرق التي توحي، بواسطتها، الأجزاء الإشارية والبينشخصية في النصوص المطبوعة إلى ثلاث صيغ مختلفة من الخطاب: خطاب التفكير التأملي؛ وكلام أو فكر رجل يكون واعياً أولاً لوضعه في غرفة الدراسة، ومن بعد ذلك ينسحب إلى تأملاته الخاصة؛ وكلام شخص واحد يخاطب آخر في تفاعل مباشر: وفي كل هذه الحالات، فإن سياق قول شفوياً يتم بناؤه خيالياً من نص مكتوب. ونحن إذ نعيد بناء الوضع الدرامي، ونشرع في تأويل الخطاب، نبدأ بالاستناد إلى خصائص تصل اللغة بسياق الثقافة، وهو سياق اجتماعي وتاريخي يتفاعل فيه الناس من خلال أنواع من الخطاب تعكس أدوارهم ومراتبهم الاجتماعية. لذا، على سبيل المثال، فإن تشخيص براونينغ ـ وتشخيصنا ـ للدوق يعتمد على افتراضات عن كيفية تشفير السلطة، والنفوذ، والمناورة في الإنجليزية. (ورغم أن **سياق المرجعية** وإن بغموض هو الإيطالية القديمة، **فالسياق الثقافي** ذو الصلة لغوياً يرتبط بإنجليزية براونينغ العتيقة بعض الشيء). إننا نفترض، مثلاً، أن دعوة مهذبة، دعوة شكلية نطق بها الدوق، الأرفع اجتماعياً (السطر 5 و 15)، هي دعوة غير مؤدبة، ولا تراعي مشاعر الآخرين على الإطلاق، ولكنها في الحقيقة أمر شديد اللهجة، ومهذب من باب النفاق ليس إلا. وقد توصلنا إلى هذا

الافتراض بموجب معرفتنا بالطريقة التي تتقاطع بها علاقات السلطة مع اللغة في أعراف اللسانيات الاجتماعية للغة الإنجليزية، ونحن دائماً ما نوظّف هذا النوع من المعرفة باللسانيات الاجتماعية عندما نعيد بناء المعاني الثقافية للنصوص.

وسننهي هذا الفصل بمثال يبين أهمية البناء اللساني الاجتماعي، وهو مثال مأخوذ من مسرحية مألوفة جداً، **الملك لير** *(King Lear)* لشكسبير. ومن حسن الصدف، فالمثال هذا لن يبين الصلة اللغوية لسياق الثقافة فحسب، بل وسيوضح محاجة أخرى قدمناها في بداية هذا الكتاب أيضاً: وظيفة النقد اللساني، كوسيلة من وسائل مساعدة القراء المعاصرين، على إحياء أنساق من اللغة كانت قد فقدت حيويتها بسبب التغيرات التاريخية في اللغة، و/أو بسبب ألفة الأدب ذاته عند هؤلاء القراء. وفي حال المثال هذا بالتحديد، فإن القوة الدرامية لمشهد من مسرحية كلاسيكية يمكن تعزيزها إن تمكنا، نحن قراء القرن العشرين، من الاستجابة للفوارق الاجتماعية الدقيقة لاستعمالات الضمائر في القرن السادس عشر، والتي لم تعد متداولة في الإنجليزية المعاصرة.

في الفصل 1، المشهد 2 من المسرحية، يكون الملك لير العجوز في خضم تقسيم مملكته بين بناته الثلاث، جُنِرل (Goneril)، وريغان (Regan)، وكردِليا (Cordelia)، بالتناسب مع حبهن المعلن له، والذي يطالبهن بالاعتراف به علناً. غونيريل وريغان تتعاونان مع أبيهما، ولكن كورديليا ترفض أن تشترك في ما تعتبره فعل ابتزاز عاطفي تواطأت فيه أختاها بنفاق. ويساند أمير كنت كورديليا، ويهاجم الملك على إقدامه على هذا الطلب غير المنطقي وغير الأبوي؛ بالتالي فإن أمير كنت قد وضع نفسه في حال تمرد على الملك، وجلب على نفسه غضب لير، ومن ثم نال عقاب النفي.

والنص ينتقد لير لمنحه السلطات الرسمية للملكية شكل تعبير أمرياً ولا إنسانياً، يطغى على الروابط الشخصية بين أفراد العائلة، وعلى ولاء الأمير كنت ومحبته. وإحدى الطرائق التي تتم الإشارة من خلالها إلى هذه التوترات بين الشخصي والرسمي هي أنساق المخاطبة (Forms of Address) ـ الأسماء والضمائر ـ التي تستعملها الشخصيات أثناء مخاطبتها بعضها بعضاً. والأنساق اللغوية المعنية ليست أمراً يخص هذه المسرحية دون غيرها، وإنما هي إشارة إلى أعراف "اللسانيات الاجتماعية" التي كانت، على ما يبدو، متداولة في الإنجليزية الإليزابيثية، حتى وإن في طور تضعضع. والضمائر المستعملة ذات الصلة قد تلاشت من اللغة الإنجليزية الحالية، رغم أن لغتنا تستعمل أنساق مخاطبة مختلفة، من خلال التسميات المتغيّرة، وذلك كي تعبر بانتظام عن أنواع العلاقات بين الأفراد (الاسم الأول مقابل اللقب والاسم الأخير. . . إلخ). وهذه العلاقات ما تزال مشفّرة بوضوح في أنظمة الضمائر الدالة على أشخاص في لغات حديثة أخرى، مثلاً إمكانية الاختيار بين tu وvous في الفرنسية، وبين du وSie في الألمانية. والعلاقات التي نقصدها هنا هي علاقات نفوذ وتبعية؛ تباعد وقرب أو حميمية. فشخصان متساويان اجتماعياً يمكن أن يشيرا إلى مرتبتيهما المتشابهة، وانعدام التقارب في علاقتهما الشخصية، عن طريق مخاطبة أحدهما الآخر "السيد سميث"، "الآنسة جونز"، أو في الفرنسية عن طريق استعمال الضمير vous؛ أما العلاقة الحميمية، بين أفراد العائلة أو الأصدقاء مثلاً، أو العلاقة التضامنية، بين شباب معاً مثلاً، فيمكن الإشارة إليها عن طريق الضمير tu فيما بينهم في الفرنسية، أو عن طريق استعمال أسمائهم الأولى في أي من اللغتين. في المقابل، يختار من لا يتساوى في المرتبة اختيارات من توليفة الأنساق اللغوية المذكورة نفسها، إلا أن المعاني ستختلف مع اختلاف الظروف

الاجتماعية. فالأرفع مرتبة (مدير، أرستقراطي، قاض، معلم. . . إلخ) يمكنه أن يعبر عن نفوذه، أو سيطرته، على تابع، عن طريق استعماله لضمير tu أو الاسم الأول، بينما يجب على الشخص الأدنى مرتبة أن يرد باستعماله لضمير vous أو اللقب وحده، أو اللقب والاسم الأخير (دكتور، دكتور فينلي). وبهذا، فإن نطاقاً واسعاً من المعاني الاجتماعية شديدة الأهمية يتم تشفيرها باقتصاد في توليفة من الأنساق اللغوية، والتي يخضع استعمالها لقيود صارمة تطبق تطبيقاً ملزماً على الأقل مرتبة، بالطبع، في علاقة شخص بشخص آخر. وعندما يكون النظام اللغوي محكماً، يصبح كسر القواعد أو الخروج عليها أمراً يسير الملاحظة: فاستعمال نسق مألوف من مثل tu، أو الاسم الأول، مثلاً، من قبل شخص ذي مرتبة أدنى عندما يخاطب شخصاً ذا مرتبة أعلى يحتمل أن يكون تشكيكاً بقيم المساواة والقرب وعرضة للرفض. كذلك، فإن هذه الأنظمة اللسانية الاجتماعية غالباً ما تحتوي على معان تفوق عدد المصطلحات التي تعبر عنها، وبسبب ذلك فإن بعض المقولات تبقى غامضة إلى حد كبير: على سبيل المثال، عندما يخاطب شخص من مرتبة أعلى (أ) شخصاً من مرتبة أدنى (ب) مستعملاً tu فإن هذا الاستعمال إما أن يكون تأكيداً على اختلاف النفوذ وحق (أ) في التفضّل على (ب)، أو إيماءة تضامن مع (ب). وهذا الغموض يقود إلى الإحساس بعدم الارتياح: فإن ناداني طبيبي بـ "روجر"، هل أستطيع أن أرد مستعملاً اسمه الأول (لو كنت أعرف اسمه في المقام الأول)؟

هاتان الحالتان من عدم الاستقرار ـ تحدّي السلطة، وطبيعة الادعاء بامتلاك السلطة ـ مركزيتان لما يحدث في السرد، وللتطور المحوري (Thematic Development) في المشهد من مسرحية **الملك لير**، وقد تم التعبير عنهما وتعزيزهما في لغة المخاطبة المستعملة:

الضمائر، الأسماء، والألقاب. فنظام الضمائر، وهو ما سأركز عليه في التحليل، بسيط جداً. فقد كان للمتحدث خياران (مع تنوعاتهما) يمكن أن يستعملهما عند مخاطبته لآخر: thou وأشكالها /thee/thy) (thine وyou (your). وهذان الخياران كانا يعملان بنفس طريقة عمل tu و vous في الفرنسية أو du أو Sie في الألمانية: thou كانت تستعمل إما تنازلياً من قبل من هو أرفع مرتبة، وفي هذه الحالة فإنها تشفّر المرتبة، أو أن تستعمل على نطاق أفقي، تبادلياً، بين أشخاص مقربين؛ أما you فكانت احترامية عندما تستعمل "تصاعدياً" من قبل تابع (الذي يجب عليه ألا يستعمل thou في هذا الموقف)، ولكنها تكون من باب التباعد وإن باحترام، وربما تعني الحيادية، بين شخصين غير متقاربين على أي نحو.

والوضع في هذا المشهد رسمي وجاد، وكما هو متوقع، فإن أنساق المخاطبة تبدأ باتباع الأعراف بصرامة. وقد حدّد لير طقوس المناسبة باستعماله ضمير المتكلم الملكي "نحن":

اعلموا جميعاً أننا قد قسمنا

مملكتنا إلى ثلاثة أقسام[3] (8-37)

يسأل لير بناته الثلاث واحدة بعد الأخرى "أخبرنني مَنْ منكن ينبغي أن نقول إنها تحبنا حباً أكبر؟" (51) وتجيب غونيريل أولاً مستعملة you المهذبة والاحترامية، مشددة بذلك على علاقتها العامة/ الرسمية بأبيها بدلاً من علاقتها العائلية به:

مولاي، أحبكم حباً تعجز عن وصفه الكلمات؛

(3) جاء النص الأصلي كما يلي:

Know That we Have Divided

In Three our Kingdom.

أعظم من نور عيني. . .

أكبر من أي إجابة عن سؤال كم تحبيننا[4]

ويرد لير مستخدماً صيغة thou:

كل هذه المساحات الشاسعة. . .

نتصبك سيدة عليها: ستكون ملكاً لك ولألباني ولذريتكما إلى الأبد. . .[5](7-63)

لاحظ أن من المستحيل أن نحدّد ما إن كان لير يستعمل thou التفضّل، أو تلك التي تعبر عن حميمية عائلية في هذا السياق، إلا أن ذلك لا يهم، لأن التفاعل بين الملك وابنته الكبرى، من وجهة نظرهما، يسير بسلاسة.

وتخاطب متشابه لا يتبادل فيها الطرفان الضمائر ذاتها (لير *thou*؛ ريغان *you*) نجده في الحوار المتوازي مع البنت التالية (67-82). ولكن تحولاً في الضمائر يقع عندما ينتقل لير من ريغان (إلى thee و thine ...79) إلى كورديليا (ماذا يمكنك أن تقولي لي. . .؟ 85) مستخدماً you. وكورديليا على وشك أن ترفض التصريح بمقدار حبها لأبيها، واستعمال لير لضمير *you* مرتين (85-86)، مقارنة مع

---

(4) جاء النص الأصلي على النحو التالي:

Sir, I Love you More Than Words can Wield The
Matter;
Dearer Than Eyesight...
Beyond All Manner of so Much I Love you.

(5) النص الأصلي:

Of All These Bounds...
We Make Thee Lady: To Thine and Albany's Issue...

thou المخول في استعمالها، والتي استعملها للتو في مخاطبة غونيريل وريغان، قد يكون علامة قلق مستبق. وعلى مدى عشرين بيتاً، يوظف حوار لير وكورديليا *you* متبادلة بتكرار وانتظام. وضمير *you* الذي تستعمله كورديليا هو الضمير المتوقع للتعظيم:

[أنا] أطيعك، وأحبك، وأحترمك أيّما احترام[6](98)

بينما يوحي نفس الضمير وقد استعمله لير بتباعد، مما يفسر إحجامه عن استعمال ضمير الحميمية *thou*:

راجعي قولك ثانية

وإلا خسرت نصيبك من الثروة[7] (94–5)

وفجأة يتحوّل إلى ضمير *thou*، ويبدأ باستعماله باطراد في مخاطبته لكورديليا؛ في المرة الأولى (105) بمحبة كأب، ثم بقسوة وإقصاء (اعتبار من 108 وما يليه): إن استغلاله للغموض التهديدي لهذا الضمير هو جزء من الطريقة التي يبني فيها نص شكسبير انطباعاً عن تقلب خطير في شخصيته:

كورديليا:
متأكدة أني لن أتزوج أبداً بالطريقة التي تقول فيها أختاي أنهما متزوجتان،

لا يحبان أحداً إلا أبانا.

لير: ولكن هل تقصدين ما تقولين؟

كورديليا: نعم يا مولاي العظيم (105).

---

(6) [I] Obey You, Love You, and Most Honour You.

(7) Mend Your Speech a Little,
Lest You May Mar Your Fortunes.

لير: أنت صغيرة السن لكن قاسية القلب؟

كورديليا: صغيرة السن، يا مولاي، لكن صادقة.

لير: لقد انقضى الأمر؛ وسيكون صدقك كل ما تنالين من ثروة[8].

وبعد سلسلة من اللعنات المسمومة، ينتهي لير برفضها قائلاً "لقد تبرأت منك ولن تكوني بعد اليوم ابنتي" (120). وعند هذا الحد، يحاول كنت التدخل دفاعاً عن كورديليا، ولكن لير يُسكته، ويستكمل عمله بتقسيم المملكة بين غونيريل وريغان، مستثنياً كورديليا. ويتمكن كنت من الكلام في البيت 139، وبشكل ملحوظ، يحاول استرضاء لير عن طريق تأكيده على علاقات خضوعه هو نفسه للملك. وعندما يهدده لير مرة أخرى، تتغيّر لغة كنت تغيراً كاملاً؛ من خلال قوله إن لير تنازل عن سلطته كملك، وفقد رشده، يعلن كنت صراحة تمرده الشخصي، وذلك عن طريق مخاطبة لير بما لا يقل عن 16 *thou* تمردية في عشرين بيتاً:

كنت: مولاي الملك لير،

يا من احترمته كملكي، (140)

(8) Cor: Sure I Shall Never Marry Like My Sisters,
To Love My Father All.
Lear: But Goes Thy Heart With This?
Cor: Ay, My Good Lord.
Lear: So Young, and So Untender?
Cor: So Young, My Lord, and True.
Lear: Let it Be So; Thy Truth Then Be Thy Dower.

أحببته مثل أبي، وتبعته كما لو كان سيداً لي،
كمناصر عظيم لي ذكرته في صلواتي، -
لير: إني شديد الغضب وأوشك على الانفجار. دعني منك وإلا نالك غضبي.
كنت: بل دعه يصبني إذاً، وإن مزّق
أحشاء قلبي: يحق لي أن أكون قاسياً
عندما يفقد لير عقله. ما الذي تفعله، أيها الرجل العجوز؟
هل تعتقد أن الرجال الأوفياء سيخشون معارضتك
عندما يستسلم الملوك الأقوياء للمتملقين؟ إنه من واجبي أن أكون فظاً
عندما يتصرّف ملك عظيم كالصبيان. حافظ على عرشك؛
وبعقلك الراجح راجع
هذا القرار الأرعن؛ أقسم لك على حياتي بأن
ابنتك الأصغر لا تكن لك الأقل من الحب[9]. . .

---

(9) Kent: Royal Lear,
Whom I Have Ever Honour'd as My King,
As My Great Patron Thought On In My Prayers,-
Lear: The Bow Is Bent And Drawn; Make From The Shaft.
Kent: Let It Fall Rather, Though The Fork Invade
The Region Of My Heart: Be Kent Unmannerly
When Lear is Mad. What Would'st Thou Do, Old Man?
Think'st Thou That Duty Shall Have Dread To Speak
When Power To Flattery Bows? To Plainness Honour's Bound
When Majesty Falls To Folly. Reserve Thy State;
And, In Thy Best Consideration, Check
This Hideous Rashness; Answer My Life My Judgment,
Thy Youngest Daughter Does Not Love Thee Least...

هذا العدد من *thou* هو إساءة إلى الملك، الذي يعبّر، عبر سلسلة من المقولات الملتهبة، عن غضبه من وقاحة كنت، وأخيراً يحكم عليه بالنفي. وطبيعياً، فإنه يخاطب كنت بضمير thou المعبّر عن نفوذ تحقيري. وإذ يغادر كنت، يخاطب كورديليا مستعملاً مرة واحدة ضمير thou الودي، مبيناً عاطفة رجل متنفذ يدرك إخلاصها ويضع مصلحتها في اعتباره: "حفظك الله ورعاك، أيتها الفتاة..." (182).

إن ضمائر المخاطب هي جزء من توليفة من الخصائص اللغوية البينشخصية (والتي تشمل أيضاً الأسماء وأفعال الكلام) التي تبني التشخيص، والسرد، والمحاور في هذا المشهد الأوليّ من مشاهد المسرحية. وبناء النص هو الذي يتحكم بدقة في التوترات البينشخصية، والتحولات في السلوك والانتماءات التي تتكشف هنا: عدم استقرار لير، الآثار المدمرة لنفوذ المؤسسة (الملكية)، محو الولاءات الشخصية والالتزامات العائلية؛ وكذلك طبيعة شخصيات الأبطال الرئيسيين كما يبنيها النص ويستكشفها. وما ينبغي التأكيد عليه بقوة هو أنه ليس هذا النص وحده، وبسبب بنائه الفريد الخاص به، يبتكر الوضع الافتتاحي في **الملك لير**: بل الأصح أن نقول إن ما يعطي النص معنى هو هذه العلاقة بين البنيات النصية والسياق الثقافي في إنجلترا العصر الإليزابيثي، وإنجلترا اليوم. والبنيات الرئيسية الفاعلة هنا هي الأنساق البينشخصية من اللغة، والتي لا تدل إلا بحكم افتراضات المجتمع عن الكيفية التي يترابط بها الأفراد. فالسياق الثقافي يقدم لنا أنظمة من المعتقدات عن حقوق ومسؤوليات الملوك، والوالدين، والرعايا، والأطفال، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، والطرق التي يتم من خلالها معاينة هذه العلاقات وإدارتها. وعليه، فإن جمهور، أو قرّاء المسرحية، لا بد وأن يستعينوا بهذه الافتراضات في فهمهم للمسرحية إذ يتكشف لهم النص، وتتطلب

لغة النص (هنا، الضمائر، وغيرها) من القارئ تحليل القيم المؤشكلة في المسرحية والتفكير فيها ملياً.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

الاقتباس من هاليداي الموجود في الصفحة 191 من هذا الكتاب مأخوذ من:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, "Language Structure and Language Function," in: J. Lyons, ed., *New Horizons in Linguistics* (Harmondsworth: Penguin, 1970), p. 142.

الإشارة إلى "السياق" هو أمر في حكم المحظور في اللسانيات البنيوية والتوليدية، ولكنه حظي بموضع اهتمام في اللسانيات الأنثروبولوجية، وخاصة الفرع الذي يعرف بإثنوغرافيا الاتصال؛ وفي اللسانيات الوظيفية. انظر: Malinowski Bronislaw, "The Problem of Meaning in Primitive Languages," in: C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (London: Routledge, 1949, [1923]), pp. 296-336.

يبين مالينوسكي في بحثه أن المعنى الكامل للقول لا يمكن فهمه بمعزل عن الإحالة على ما يسميه **سياق الوضع**، وهي فكرة تناولها مرشد هاليداي، ج. ر. فيرث، انظر: John Rupert Firth, *Papers in Linguistics 1934-1951* (London: Oxford University Press, 1964).

وتأثير السياق على اختيار اللغة والمعنى أساسي لنقاش هاليداي **للسجل النصي**. للمراجع انظر الفصل 10. ولدراسة تفصيلية عن السياق في اللسانيات الاجتماعية الأميركية لانحراف إثنوغرافي انظر: John Gumperz and D. Hymes, eds., *Directions in Sociolinguistics* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972).

وحـــول الإشـــاريـــات انـــظـــر: Stephen Levinson, *Pragmatics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), ch. 2, and John Lyons, *Semantics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), ch. 15.

هـنـاك نـقـاش مـوسـع لـقـصـيـدة My Last Duchess فـي: Rob Pope, *Textual Intervention* (London: Routledge, 1995),

ويعتمد النقاش المذكور على تمارين إعادة صياغة موحية تهدف إلى لامألفة القصيدة.

من المقدمات للسانيات الاجتماعية: Wally Downes, *Language and Society* (Glasgow: Fontana, 1984); Maud Montgomery, *An Introduction to Language and Society* (London: Routledge, 1986); Suzanne Romaine, *Language in Society* (Oxford: Oxford University Press, 1994), and Peter Trudgill, *Sociolinguistics* (Harmondsworth: Penguin, 1995).

وحول الضمائر وأنساق المخاطبة انظر: Russel Brown and A. Gilman, "The Pronouns of Power and Solidarity," in: P. P. Giglioli, ed., *Language and Social Context* (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 252-282, and S. M. Ervin-Tripp, "Sociolinguistic Rules of Address," in: J. B. Pride and J. Holmes, eds., *Sociolinguistics* (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 225-240.

وبخصوص استعمال الضمائر في إنجليزية شكسبير انظر:

Edwin A. Abbott, *A Shakespearean Grammar* (New York: Dover, 1966, [1870]).

الفصل الثامن

بعض جوانب الحوار

يشجع الفصل السابق من هذا الكتاب على ضرورة النظر إلى النصوص كخطابات، أي كتفاعلات بين متكلمين ومخاطَبين يمكن أن يكونوا حقيقيين، أو ضمنيين، أو متخيلين. وفي رأيي، فإن هذا تأكيد بالغ الأهمية. إنه تصحيح للرأي الذي طالما ساد في أوساط النقد اللساني والقائل بأن النصوص الأدبية ما هي إلا بنى شكلية من أشكال اللغة؛ وهو أيضاً تصحيح للزعم التقليدي في النقد الأدبي بأن النصوص أشياء موضوعية أكثر من كونها تفاعلات: "أيقونات لغوية"، "آثار"، أو "جرار (قوارير) متقنة الصنع". والتعبير الاصطلاحي الأخير اقتبسه الناقد كلينث بروكس من قصيدة لـ دَنْ (Donne)، وتم إطلاقه على الشعر برمته: وهذا يذكرنا بصمت جرة إغريقية (Grecian Urn) لكيتس، وهي تحفة فنية لا تتكلم ولكنها معبرة. إلا أن النصوص "الأدبية"، مثلها مثل كل النصوص الأخرى، **تتكلم حقاً**: إنها تسهم في الممارسات التواصلية في المجتمع، وهي أيضاً وسائل هامة في التأثير على النظرة إلى العالم والبناء الاجتماعي. وفي هذا الفصل، نود أن نتناول بعض جوانب البناء اللغوي المعنية مباشرة بالتفاعل: **البنى الحوارية** (Dialogic Structures).

سوف نناقش البنية الحوارية بمعنيين: الأول هو المعنى العادي لكلمة "حوار"، والذي تتكلم فيه شخصيات بعضها مع بعض. أما الثاني فمعنى موسّع، يشير إلى تفاعل حواري ضمني في النص الخالي من أي حوار شكلي - أقصد داخل قطعة نثرية أو شعرية لا تحتوي على علامات تنصيص، ولا تناوب في الكلام، وربما لا إشارات إلى وجود صوت متكلم. وقد يكون الحوار الضمني في النصوص تبادلاً لوجهات النظر، أو تفاعلاً بين وجهات نظر المؤلف والقارئ، أو السارد وشخصياته، أو حتى بين الشخصيات نفسها - لاحظ بدون كلام. وهذا المعنى الموسّع للحوارية مستوحى من أعمال ميخائيل باختين.

سنتناول أولاً الحوار بالمعنى العرفي، أي التمثيل المتخيّل لمحادثة أو كلام تناوبي مشترك. لقد تطوّرت دراسة المحادثة تطوراً كبيراً في السنوات الأخيرة، بعد عقود هيمن فيها الانهماكُ ببنية الجملة المنفردة على اللسانيات. وهذا الحقل من اللسانيات يعرف، وإن اختلفت التسميات، **بتحليل المحادثة** (Conversational Analysis) **وتحليل الخطاب** (Discourse Analysis)؛ وتقع بعض جوانبه أيضاً ضمن أحد فروع حقل **التداولية**. لقد تبين أن بنية المحادثة أكثر تعقيداً من بنية الجمل المنفردة، أو حتى من بنية النصوص المتماسكة ولكن أحادية الصوت؛ وقد تم تحديد مجموعة من التقنيات التي تكوّن هذا التعقيد. لا أستطيع شرح أو توضيح نطاق الخصائص المحادثية التي تم اقتراحها برمته، لذا سأختار منها ثلاثة، تبدو واعدة إلى حد كبير إذا ما تم تطبيقها على الحوار في الأدب: **التتابع** (Sequencing)، **وأفعال الكلام** (Speech Acts)، **والاستلزام الضمني** (Implicature).

التتابع هو ترتيب المساهمات في المحادثات. فثمة أعراف

مفصّلة لبدء المحادثات، وتطويرها، وإنهائها؛ وكذلك أعراف لمواصلة الحديث، والمقاطعة، وتبادل الأدوار. وتختلف هذه الأعراف باختلاف المقام، ومراتب المتكلمين وعلاقاتهم، وموضوعات الخطاب. مَنْ يتكلم أولاً؟ ما هي الخطوة الافتتاحية المناسبة في مقام معين؟ وفي ضوء تعليق (أ)، ما هي الخيارات المتاحة لـ (ب)؟ هل على (ب) أن يرد بنعم أو لا، ومِنْ ثم يتوقع مِنْ (أ) أن يستمر في السيطرة على الحوار، أم أن على (ب) أن يتسلم زمام الأمور، فيبدأ بموضوع جديد ويطوره، محتفظاً بالمبادرة لنفسه؟ إن أنماط التحية المستعملة، وأشكال الأسئلة المطروحة، وحتى سرعة المساهمات وتنغيمها، تدير بدقه تقاسم المحادثة بين المشاركين. وحتى التبادل المحدود للكلام يستعمل مفهوم البنية بدقة شديدة كي يتحكم بما يحدث، وكمِّ ما يقال، ومَنْ يقوله. خذ، مثلاً، هذا الاتصال الهاتفي القصير الذي قاطع كتابتي لهذه الفقرة:

هاتف يرن 1. ***

أ **2**. ألو؟

ب **3**. (وقفة) ألو، هل هذا روجر فاولر؟

أ **4**. نعم.

ب **5**. آه، أنا جونز؛ .**6** هل لديك دقيقتان من الوقت؟

أ **7**. نعم، بالتأكيد. (انتظار)

ب **8**. هل لديك دقيقتان، بعد، لنقل، خمس دقائق من الآن؟

أ **9**. نعم، هل تريد أن تأتي إلى هنا؟

ب **10**. حسناً، خمس دقائق.

أ **11**. أراك آنئذ، مع السلامة.

ب **12**. مع السلامة.

الخطوة الأولى (1) تقع مع رنين الهاتف (وربما تجدر الإشارة

هنا الى أن نوعية الرنين تبين أن الاتصال من داخل الجامعة، مما يضيق نطاق المتصلين المحتملين، وينبئ بأدوار مؤسساتية يمكن للمتحدثين أن يلعبوها). أجيب باختصار دون أن أعرّف بنفسي (2). لا يتعرّف المتصل على صوتي، فيسكت، ومن ثم يتأكد من هويتي (3)؛ لاحظ أنه يفعل ذلك من خلال سؤال يتطلب الإجابة بنعم أو لا، والذي يقيّد كثيراً نطاق الإجابات المتاحة لي (4). وبهذه الطريقة يحتفظ المتصل بالأفضلية، محتفظاً بحقه في البدء بالجزء الإخباري من الاتصال. يقوم بتعريف نفسه (5)، ويحافظ على مستوى حِدّة صوت مرتفعة إذ ينتقل إلى طلب يشد انتباهي (6). ومرة أخرى، فإن هذا سؤال يتطلب الإجابة بنعم أو لا ـ وتصعب الإجابة عنه بلا! وعند هذا الحد كنت قد تعرّفت على المتصل، وخمنت بأنه يود أن يخبرني بأمر شخصي، وأنه يريد أن يستشيرني بأمر ما. أما أنا فأريد الرجوع إلى كتابتي بأسرع ما هو ممكن، والمقصود من وراء الصمت المشار إليه بـ"انتظار"، أن أخبره بأن ينفّس عما في صدره في تلك اللحظة وننتهي من الأمر. إلا أن المتصل يرفض هذه الخطوة عن طريق إعادته لكلماته من (6) في (8)، مع العبارة الإضافية، "بعد، لنقل، خمس دقائق". وهذا سؤال سخيف في ظاهره، لذا فإني مضطر لتأويله على أنه طلب لمقابلة خاصة. وبحكم مرتبتي، فإني أقترح مكتبي كمكان للاجتماع (9)؛ فيقبله (ب) مؤكداً عليه، عن طريق التكرار، وشيء من الإصرار (10). وبما أن لا حاجة لأن نضيف أي شيء، فإني أبادر بعبارات وداع (11) يكملها (ب) على الفور (12).

لقد سارت هذه المحادثة على أكمل وجه، من جهة، لأن المشاركَيْن يعرف أحدهما الآخر، وطبيعة الموضوعات التي تكلما عنها في الماضي: حتى الناس الذين لا يعرف أحدهم الآخر إلا

عرضاً يعتمدون على معرفة مشتركة مسبقة لمساعدة محادثتهم على المضي قدماً بيسر وإفادة. إلا أن فعالية المحادثة ترجع بالدرجة الرئيسية إلى أنها تسير وفقاً لخطة ما. ولا أقصد بذلك أن المتكلمين يخطّطون بوعي لما سيقولونه عند كل نقطة من نقاط الحوار، بل، وكما هو معهود في بناء اللغة، فإن مثل هذه الخطط ما هي إلا مخططات أساسية مجردة (Abstract Blueprints) تُعرف بلا وعي. فالمتكلمان يمتلكان خبرة واسعة في كيفية سير هذه الاتصالات، وعند كل مرحلة من مراحل التتابع ينتجان أنماطاً من القول تتقدم بالمحادثة إلى الأمام بأسلوب مناسب لنمط التفاعل، وعلاقتهما وأهدافهما. وقد اقترح الأميركيان شيغلوف (Schegloff) وساكس (Sacks) قواعد لكيفية البدء بالمحادثة، وإنهائها، والتتابع، مع التفاتهما الخاص إلى ما أسمياه "الأزواج المتحاذية" (Adjacency Pairs)، أو المقولات المتواشجة أو المتعاقبة المعتمد بعضها على بعض. وقد اقترح سنكلير (Sinclair) وكولتهارد (Coulthard)، من جامعة بيرمنغهام، خطة مكمّلة تصنّف أنواع الأفعال، والخطوات التي تؤديها الأجزاء الأصغر والأكبر من المحادثة. وسنأتي على ذكر المزيد عن التتابع في التحليل أدناه.

ننتقل الآن إلى تقديم مفهومين مستوحيين من التداولية. ويعد المفهوم الأول المقاربة الأكثر أهمية للكلام كفعل، ألا وهي نظرية **أفعال الكلام أو أفعال إنجاز الفعل الكلامي** (Illocutionary Acts) التي اقترحها في الأصل ج. ل. أوستن (J. L. Austin)، وطورها ج. ر. سيرل (J. R. Searle). والفكرة الأساسية هي أن استعمال اللغة له بعد إضافي، تمّ بشكل ما تجاهله من قبل المناطقة واللسانيين: البعد الأدائي (Performative). فعلماء اللسانيات والفلاسفة كانوا تقليدياً منهمكين بوظائف المحتوى القضوي والوظائف الدلالية للغة. وكان

اهتمام عالم اللسان ينصب على الكيفية التي تُشَفِّر بها اللغة المعاني، وببعض الميزات الدلالية كجودة التأليف (Well-Formedness)، والإبهام (Ambiguity)، والتناقض (Contradiction)، واللغو، وهلم جرا؛ بينما اهتم عالم المنطق بشروط صدق أو كذب المحتويات القضوية التي تعبر عنها اللغات (بما في ذلك اللغات الوضعية التي تتبنى المنطق الرمزي)، وبالعلاقات المنطقية بين المحتويات القضوية من حيث معايير الصدق. في المقابل، لاحظ فلاسفة أفعال الكلام أن للغة **وظيفة أدائية** إلى جانب وظيفتها القضوية: فالأقوال تستعمل لأداء أفعال، إضافة إلى تبليغها مقولات صادقة أو كاذبة. وهذا المبدأ من السهل استيعابه فيما يخص الأقوال التي تحتوي على أفعال أدائية خاصة معينة مثل أعد، أعلن، أسمي، أعمّد، أطلب، آمر، أضمن. خذ الجمل التالية:

أعد بأن أدفع لك خمسة جنيهات.

أعلن بدء المهرجان.

فالشخص الذي ينطق إحدى هاتين الجملتين يبلّغ محتوى قضوياً عن وعد مالي، أو عن افتتاح مهرجان. إلا أن قول الجملة، إضافة إلى القول بعينه، يشكّل فعلياً الفعل المشار إليه ويتضمنه. إنه فعل كلام بالمعنى الحرفي، أي لا يقول شيئاً وحسب، بل يقوم بشيء من خلال الكلام. لاحظ أن الاختبار المنطقي للصدق لا ينطبق على هذه الحالات. فمعيار نجاح هذه المقولات ليس كونها صادقة، وإنما هو ما إن كانت قد قيلت بشكل ملائم (Appropriately) تداولياً. ونجاح فعل كلام يشتمل على وعد، مثلاً، يتطلب استيفاء عدد من الشروط، بما فيها أن يكون ما يتم الوعد به من أفعال المتكلم المستقبلية؛ أن يكون الذي يَعِدُ قادراً

على القيام به؛ أنه ينوي القيام به، وأنه يقصد من مقولته أن تلزمه بالقيام به؛ أنه ما كان ليفعل ما وعد به في الظروف العادية (وإلا لما كان للوعد من معنى)؛ أنه يؤمن بأن الشخص الذي يخاطبه يفضل أن يقوم هو بذلك ("أعدك بحرق منزلك" تكون وعداً ناجحاً إن كنا نتآمر للاحتيال على التأمين). وعلى ما يبدو، فإن كل أفعال الكلام لها شروطها الخاصة من حيث الملاءمة، والتي تختلف اختلافاً كبيراً من حالة إلى أخرى: فالأشخاص المؤهلون للزواج فقط - ليس الكلاب أو الأطفال ـ يمكن أن يسموا زوجاً وزوجة؛ لا تستطيع أن تضفي القداسة على متجر. واللامألوفية يمكن أن تتحقق إن تم النطق بفعل كلام في ظروف غير ملائمة ـ وهذا مصدر غني متعمد للدعابات اللغوية، مثلاً: I Name This Cat "The Skylark" (أسمي هذه القطة "السكايلارك")[1].

وأفعال الكلام يمكن أن تتأسس على بنى أخرى غير أفعال الأداء الصريحة. فبدلاً من القول "آمرك بإغلاق الباب"، فإن الواحد منا يميل إلى القول "أغلق الباب"، أو حتى "هل لك أن تغلق الباب؟": ومع أن هذا يبدو في ظاهره سؤالاً عن القدرة الجسدية للمخاطب، إلا أنه يفهم، في الظروف الصحيحة، أنه **فعل كلام غير مباشر** (Indirect Speech Act) يفيد الأمر. أخيراً، عندما ندرك بأن فعل الأمر يمكن تبليغه بنجاح عن طريق مقولة وصفية بسيطة مثل "الباب مفتوح"، أو "إن المكان هنا بارد"، يصبح من الجلي أنه لا يوجد رابط مباشر يمكن التنبؤ به بين نمط محدد من أنماط البنى اللغوية وفعل كلام محدد. وما تهمنا ملاحظته هنا هو أن أفعال الكلام

---

(1) سلسلة من كتب الخيال العلمي، لدوك سميث، ونشر أول كتاب في سنة 1928، وكتابان في الثلاثينات، وكتاب رابع في 1963.

منتشرة في أي خطاب: أي أن المتكلمين في الحوار ينخرطون دوماً في سلسلة من الأفعال الإنجازية مثل الطلب، التعهد، التحدي، التأكيد، التحذير، وغيرها. وهذه هي الآلية الرئيسة التي يتم عن طريقها، بالإضافة إلى توجيه الأفكار، الاستمرار في المحادثة كتفاعل عملي.

أما الجانب الثالث من الحوار، والذي نود أن نستمر في تأكيدنا على أهميته للنقد اللساني، **فهو الاستلزام الضمني**: تقريباً، ما يقال "بين السطور". وهذا متعلق بالمفهوم التقليدي القائل إنّ أحدنا يمكن أن يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر (على سبيل المثال، في التهكم، والاستعارة، وازدواجية المعنى (Double Entendre). هذه السيرورات المبهمة، والتي تجاهلتها اللسانيات حتى وقت قريب، وناقشها نقاد الأدب ولكن دون وضوح كبير، بحثها بعمق وتبصّر الفيلسوف هـ. ب. غرايس (H. P. Grice)، والذي يعود الفضل له في بروز مصطلح "الاستلزام". والاستلزام الضمني مقولة تنجلي عن شيء يتم ذكره، ولكنه لا يقال صراحة في الكلمات المنطوقة، ولا هو مشتق منها منطقياً. وبالتالي، فإنه لا بد وأن يكون حصيلة العلاقة بين المقام والمقال؛ وجزء أساسي من السياق هو المعرفة لدى كل من المتكلم والمخاطَب ودوافعهما. وأكثر آراء غرايس إثارة للاهتمام تكمن في هذه الجزئية الأخيرة - دوافع طرفي الخطاب. لقد قال إنّ المحادثة تتم تحت لواء **مبدأ التعاون** (Co-Operative Principle)، الذي يُلْزِم المتكلمين بالتعبير عن أنفسهم بطريقة لا تعيق التأويل - ويُلْزِم المستمعين بالافتراض بأن كل ما يوجه إليهم قد تم إنشاؤه لكي يكون معقولاً، وذلك حتى يجتهدوا في إيجاد تأويل، حتى عندما تواجههم صعوبات في اللغة. ويلخّص غرايس التزامات المتكلمين تحت أربع قواعد (Maxims):

1. الكم

(أ) اجعل مساهمتك إخبارية بالقدر المطلوب (للأغراض الحالية من تبادل الحديث).

(ب) لا تجعل مساهمتك إخبارية أكثر من القدر المطلوب لأغراض المحادثة.

2. النوعية

حاول أن تجعل مساهمتك مساهمة صادقة.

(أ) لا تقل ما تعتقد أنه كاذب.

(ب) لا تقل ما ينقصك برهان كاف لمساندته.

3. العلاقة

لتكن مساهمتك ذات صلة.

4. الكيفية

كن فطناً.

(أ) تجنب غموض التعبير.

(ب) تجنب الإبهام أو اللبس.

(ج) تحرّ الإيجاز.

(د) تحر الترتيب.

وينشأ الاستلزام الضمني عادة عندما يدرك المستمع أن المتكلم قد عدل عن عمد عن الانصياع إلى إحدى هذه القواعد (أو استهان بها)[2]. لنفترض أن (س) و(ص) يتحدثان عن (ع)، مدير بنك يتفق

(2) نظرية غرايس تميّز بين خرق القاعدة وكسرها، وهما أمران لا يستويان عنده. وقد ميّز بين **1)** كسر القاعدة بسبب عدم التمكن اللغوي وهو أمر لا ينتج استلزاماً وغير مقبول؛ **2)** خرق القاعدة عن قصد دون أن يكون القارئ قادراً على تمييز ذلك، وهو ما يسميه الاستلزام الناقص؛ **3)** الاستهانة المقصودة والمقبولة بالقاعدة، مما يجعل الاستلزام كاملاً.

الاثنان على أنه بخيل عندما يتعلق الأمر بإقراض المال. يعلق (س): "إنه بالتأكيد أكرم المديرين وأكثرهم تسامحاً في تاريخ البنوك بأكمله". لقد قام (س) هنا بالعدول عن مقتضى القاعدة 2 (أ) عندما قال شيئاً يعلم الاثنان أنه غير صحيح. فالمتحدث (س) يستلزم عن قصد عكس ما يقول: إنه يتهكم. إضافة إلى ذلك، فإنه يحشو ما يقوله بكلمات وعبارات فائضة عن الحاجة؛ التعبيرات الإطنابية المبالغ فيها ـ متجاوزاً بذلك قاعدة 1 (ب) أو 4 (ج) ـ تشد الانتباه إلى وجود شيء غير مستقيم في المقولة، وتدعو (ص) إلى تأويلها. و(ص)، المخاطَب، مُلْزَم من جانبه وانطلاقاً من مبدأ التعاون بمحاولة فهم القول، وعليه فإنه يستعيد الاستلزام ويصل إلى المقصود.

صحيح أن غرايس قد صاغ نظرية الاستلزام بمصطلحات لا ترقى إلى المستوى المطلوب من الصرامة، وأن النظرية لا تزال ضبابية في تفاصيلها، إلا أنها تثري تصورنا للطريقة التي يعمل بها الخطاب، وتعدنا بتبصر معرفي من شأنه أن يثري النقد اللساني. أما فيما يخص الحوار، فإن تقنية العدول عن الانصياع إلى قواعد، ومن ثم نشوء الاستلزامات الحوارية، أمر جوهري للبناء الحواري في كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة التي تعتمد الحذف والإيماء كمسرحيات هارولد بنتر (Harold Pinter)؛ وكذلك في الحوار في الروايات الهزلية، أو التهكمية، أو المُأَسْلَبة (Stylized). والتحليل الذي نقدمه للمقطع المقتبس من فيلدنغ (Fielding)، أدناه، يمكن إعادة التفكير فيه من منظور الاستلزام، رغم أن ذلك ليس المصطلح الذي اخترناه في هذه الحالة.

وبالابتعاد قليلاً من مبحث الحوار، فثمة رابط آخر هام بين العدول عن الانصياع لقواعد المحادثة ومحاجة هذا الكتاب. فكما

رأينا، يمكن للكتّاب أن يلتفوا حول القواعد عن عمد، ومع ذلك يبقى كلامهم مفهوماً، في ضوء علمهم بأن قراءهم وافقوا ضمناً على أن مثل هذا العدول هادف، يُقصد من ورائه تحفيز البحث عن المعنى. لهذا، يحق لكتّاب الأدب أن يقولوا أقل مما هو مطلوب (التصويرية)، أو أن يقولوا أكثر مما هو متوقع (كما فعل فوكنر (Faulkner) وبروست (Proust)) (القاعدة 1)؛ ولهم أن يقولوا ما يُعْرَف أنّه غير صحيح أو لا دليل عليه (القصص الخرافية -Fairy Stories)، أدب الخيال العلمي (Science Fiction)) (القاعدة 2) وويمكنهم أن يقوموا بنقلات غير متوقعة بين موضوعات متناقضة (جويس، الرواية الجديدة) (قاعدة 3)؛ وأن يكونوا غامضين، ومبهمين، ومطنبين، ومفككين (Finnegans Wake)، وكما في الشعر الرمزي (Symbolist Poetry)، وعند ديلن توماس (Dylan Thomas) (القاعدة 4). وفي الأعمال "الأدبية"، فإنه لا يتم التسامح مع مثل هذه الخروقات وحسب، بل وتستحسن هذه التجاوزات على أساس أنها تنتج تأثيرات لغوية محببة جمالياً أو تصورياً. وأفضل كتاب في النقد الأدبي في هذا القرن، **سبعة أنماط عن الغموض** لوليام إمبسون (1930)، يبرّر إلى حد كبير كسر القاعدة 4 (ب) بل ويحتفل بذلك. وليس لدينا أدنى شك بأن هذه القواعد، إن تم توضيح تصنيفاتها، والتمييز فيما بينها على نحو أفضل، فإنها ستعيننا كثيراً على فهم البلاغة "الشعرية" التقليدية مثل الاستعارة، والكناية، والغلو/ المبالغة، والتعبير بالنفي بدلاً من الإثبات (Litotes)، وغيرها. وهذا الكتاب ليس مخصصاً لعرض تفصيلي للبلاغة الشعرية؛ ولكنه من المفيد أن نشير بشكل عام إلى رابط مهم بين خرق القواعد (Maxim Flouting) وسيرورة اللامألوفية برمتها.

إن عدم الانصياع للقواعد له التأثير نفسه الذي لمسه

شكلوفسكي في اللغة "الفنية": "يجعل الأشكال معقدة...، ويزيد من صعوبة الإدراك ويطيل أمده " (ص 103 أعلاه). والخصائص المميزة للغة التي نجدها في النصوص "الأدبية"، مثل تلك الخروقات للقواعد التي تنتج الاستلزام، **مقصودة ولها ما يبررها** (Motivated): فهناك سبب للانحراف، والأمر متروك للقارئ كي يتوصل إلى ذاك السبب؛ ومن ثم، وبتوجيه من بناء النص وعلاقته بالسياق الضمني، يتوصل القارئ إلى تصوّر جديد لما يتم التعبير عنه. والبنى النابعة من الانحرافات عن القواعد تشبه إلى حد كبير الصور [البلاغية] الأدبية، وهذه بالطبع، هي الصور التي تفضي إلى اللامألوفية.

ويمكن فهمكثير من أمثلة اللامألوفية التي تم اقتباسها مسبقاً في هذا الكتاب يمكن فهم في ضوء المخالفات المقصودة أو العدول المتعمد عن الانصياع لقواعد بعينها. باختصار، وصف الوحشيين المقتبس من **رحلات جلفر** (ص 107 أعلاه) يمكن تفسيره كتجاوز لقاعدة الكمية: فعن طريق حجبه للمعلومات بأن هؤلاء بشر، يعطي سويفت معلومات أقل مما يمكن توقعه، وبالتالي يحقق مفاجئة تهكمية عندما تنكشف الحقيقة. ولوصف تولستوي لخشبة المسرح المقتبس أعلاه (ص 105–106 من هذا الكتاب) التأثير نفسه. وافتتاحية **كبرياء وتحيّز** (ص 139 أعلاه من هذا الكتاب) تتجاوز عن عمد قاعدة النوعية لأغراض تهكمية: جين أوستن تجعل ساردها يدعي محتوى قضوياً صحيحاً ومقبولاً كونياً بينما هو ليس كذلك. ومحقق تشاندلر، مارلو، عشوائي المنطق على نحو ملفت، ويكسر قاعدة الكيفية (ص 156 من هذا الكتاب). إن عدداً كبيراً من أمثلتنا عن اللامألوفية يمكن دراستها في ضوء القواعد "الغرايسية"، وقد يرغب القراء في الاطلاع على اقتباسات أخرى في هذا الكتاب، ومعاينة

الوسائل التي يمكن من خلالها صقل هذه القواعد كي تلقي مزيداً من الضوء على تقنيات اللاMألوفية.

إن مبدأ التعاون لا يشتمل على الاستعداد لأن يساعد المتكلمون بعضهم بعضاً على نحو متبادل وحسب، بل يقتضي الاتفاق على أن يوظف هؤلاء المتحدثون في استيعابهم للقول مجموعة من معارفهم المشتركة (أيديولوجيا، أنظمة اعتقاد، وفق ما تقدم في الفصل 1-2-12). فذاك المُضَمَّن "بين السطور" قد لا يكون إبداعاً جديداً ـ وهو ما تؤيده نظرية الاستلزام الضمني واللاMألوفية ـ بل قد يكون عرفياً ومتوقعاً. وفي تفسير بارع للمقولات الضمنية التي تقوم عليها مقابلة المعالجة النفسية، يبيّن لابوف (Labov) وفانشل (Fanshel) كيف أن المعرفة العرفية تشكل عنصراً ضرورياً في تأويل الخطاب. ويمكن أن يوفر عملهما نموذجاً للنقد المحوري (Thematic Criticism). فالمحاور الضمنية وانشغالات نص ما، أو مؤلف ما، أو جنس من الخطاب، أو دلالة نص بعينه، يمكن مقاربتها عن طريق دراسة المحتويات القضوية العامة المكررة والمعادة. ولقد جرّبنا هذه المقاربة، ولو بطريقة عفوية، على مسرحية *Look Back in Anger*، أدناه، وعلى الاقتباس من رواية **توم جونز** (*Tom Jones*) اللتين نقوم بتحليلهما في نهاية هذا الفصل. وقضايا المعرفة المشتركة ذات أهمية خاصة، وإشكالية، عندما يحاول شخص، كما في علاقة القارئ المعاصر بفيلدنغ، فك تشفير أعمال قديمة جرت بعد كتابتها تحولات أيديولوجية كبرى.

وبالعودة من التوسع في مفاهيم الحوارية إلى دراسة الحوار بالمعنى الحرفي، نود أن نبين كيف يُوَظف التتابع، وأفعال الكلام، والاستلزام الضمني في إحداث وهم لغوي (Verbal Illusion) من التفاعل في المسرحيات. أولاً، اخترنا المشهد الافتتاحي من مسرحية

Look Back in Anger لجون أوزبورن (John Osborne) (1956). ثمة شخصيات ثلاث تسيطر على هذا الجزء من الحدث: جيمي بورتر، وزوجته أليسون، وصديقهما الذي يسكن معهما، كْلِفْ. وفي تمهيده للإخراج المسرحي يتحدث أوزبورن عن "تعددية الأصوات المُقْلِقة لهؤلاء الأشخاص الثلاثة". وتعدد الأصوات في الموسيقى هي التعبير الصوتي المتزامن عن عدد من الأسطر الموسيقية المنفصلة ـ خيوط موسيقية ليست في حالة تناغم. وبالتأكيد، فإن هذه الشخصيات الثلاث تتحدث بنبرات متمايزة جداً، وغالباً ما تكون في حالة تنافر. ويتكون معظم الحوار من تحرش جيمي اللفظي بأليسون وكلف، ومحاولاتهما تملص من اعتداءاته. وجيمي غاضب ووقح، ولكن هذا ليس نتيجة مفرداته المهينة وحسب؛ بل، لأن استراتيجية المراوغة في محادثته برمتها تشخصه كمتنمر متصابٍ هدّام وجدير بالشفقة.

ونص الافتتاحية في المسرحية هو:

1. جيمي: لماذا أقوم بفعل هذا كل يوم أحد؟ حتى مراجعات الكتب تبدو شبيهة بمراجعات الأسبوع الماضي. كتب مختلفة ـ مراجعات متشابهة. هل انتهيت من تلك بعد؟

2. كلف: ليس بعد.

3. جيمي: لقد قرأت للتو ثلاثة أعمدة عن الرواية الإنجليزية. نصفها بالفرنسية. هل تشعرك صحف يوم الأحد بأنك جاهل؟

4. كلف: ولا حتى نصف جاهل

5. جيمي: حسناً، أنت فعلاً جاهل. إنك مجرد فلاح. [لأليسون] وماذا عنكِ؟ أنتِ لستِ فلاحة، هل أنتِ كذلك؟

6. أليسون: [غير منتبهة]. ماذا قلت؟

7. جيمي: لقد قلت هل تُشعركِ الصحف بأنكِ لستِ عظيمة في النهاية؟

8. أليسون: أوه ـ لم أقرأها بعد.

9. جيمي: لم أسألك عن ذلك. قلت ـ

10. كلف: دع الفتاة المسكينة وشأنها. إنها مشغولة.

11. جيمي: حسناً، تستطيع هي أن تتكلم، ألا تستطيع؟ أنت تستطيعين أن تتكلمي، ألا تستطيعين؟ تستطيعين أن تعبري عن رأي. أم أن مسؤولية المرأة البيضاء تجعل التفكير مستحيلاً؟

12. أليسون: عفواً. لم أكن أصغي كما ينبغي.

13. جيمي: أراهن أنك لم تكوني تصغين. عندما يتكلم بورتر العجوز، يتجاهله الجميع ويذهبون في إغفاءة. والسيدة بورتر تشجعهم من التثاؤب الأول.

14. كلف: أتركها وشأنها، قلت.

15. جيمي [يصرخ]: حسناً، يا عزيزتي. عودي للنوم. ما كان ذلك إلا أنا أتكلم. أتعرفين؟ الكلام؟ أتذكرين؟ أعتذر.

16. كلف: توقف عن الصراخ. إني أحاول أن أقرأ.

17. جيمي: ولماذا تتعب نفسك؟ إنك لا تستطيع فهم كلمة واحدة مما تقرأ.

18. كلف: طيب طيب.

19. جيمي: إنك شديد الجهل.

20. كلف: نعم، وغير متعلم. الآن اخرس، أيمكنك ذلك؟

21. جيمي: لما لا تطلب من زوجتي أن تشرحه لك؟ إنها متعلمة. [إليها] ذاك صحيح، أليس كذلك؟

22. كلف: [يتهدده من خلف صحيفته].قلت لك دعها وشأنها.

23. جيمي: افعل ذلك مرة أخرى، أيها الويلزي الهمجي، وسأقطع أذنيك. [ينتشل صحيفة كلف بعيداً من يديه]

24. كلف: [يميل إلى الأمام]. استمع - إني أحاول أن أطور من نفسي. دعني أفعل ذلك، أيها الرجل الكبير الفظ. أعطني إياها. [يمد يده لتناول الصحيفة]

25. أليسون: آه، أعطه إياها، جيمي، بحق السماء! لا أستطيع التفكير!

26. كلف: نعم، هيا، أعطني الصحيفة. إنها لا تستطيع التفكير.

27. جيمي: لا تستطيع التفكير! [يرمي الصحيفة إليه] إنها لم تفكر مرة واحدة منذ سنوات! هل فعلتِ ذلك؟

28. أليسون: لا.

29. جيمي: [يلتقط صحيفة أسبوعية]. بدأت أشعر بالجوع.

دعونا نتمعن في التتابع أولاً: كيف يبدأ الحوار الموضوع، ويطوّره وينتقل إلى غيره من الموضوعات، وكيف يتشارك المتكلمون في إسهاماتهم. النقطة الرئيسية هي أن جيمي هو من يسيطر على موضوع الكلام، وإلى حد كبير، على اشتراك كلف وأليسون في المحادثة. ونصيب كل من كلف وأليسون - المنشغلين بالقراءة وكي الملابس - هو محاولة للتنصل من المشاركة، وقول أقل ما هو

ممكن، كي يفوتا على جيمي فرص استخدام ما يقولانه ضدهما. واستراتيجية السكوت هذه ليست كبيرة النجاح، إذ إن جيمي ماهر جداً في تسخير كلماتهما القليلة لخدمة أهدافه. ومن خلال هذه المحادثة، فإن جيمي يؤكد ويستلزم سلسلة من الأحكام والتحيزات التي تشرع في بناء انطباع عن "الشخصية".

وسؤال جيمي الافتتاحي سؤال بلاغي: ليس له إجابة منطقية. لاحظ مقولته المحددة "أقوم بفعل هذا": وكي نفهم هذا التعليق (أي "قراءة صحف يوم الأحد") علينا أن نكون على علم بما يقوم به جيمي بالفعل، وهذا يعني أن نفترض أنه مَرْكز الاهتمام. إنه يلمح إلى ملل أيام الآحاد ("كل"، "متشابهة")، ويطرح موضوع مراجعات الكتب، التي لا تختلف من أسبوع إلى آخر، ومن ثم الادعاء والغموض في (3). والتحوّل الذي يقوم به جيمي في 3 و 5 يكشف عن مميزاته. فالتشديد التقابلي (Contrastive Stress) على ضمير المخاطب (الكاف في "تشعرك" و"أنك") تلمح إلى أن المراجعات أشعرت جيمي نفسه بالجهل، وبالتالي فإنه قد يستمر في الحديث عن ردة فعله عليها؛ بدلاً من ذلك، فإنه يقلب كلمة "جاهل" إلى إهانة موجهة إلى كلف، ويوسع معناها إلى "فلاح" بالمعنى المجازي لشخص تنقصه المعرفة والخبرة. ويستمر جيمي في كيل الشتائم في 17 و19؛ يعترف كلف بأنه "غير متعلم" (20)، نقص يحاول أن يتداركه عن طريق قراءة الصحف (24). وكي ينعم بالسلام والهدوء، فإنه يقبل بأحكام جيمي، ولكن كمجرد حقيقة مفروغ منها عن تعليمه. أما جيمي في المقابل فيستمر في التذمر والإهانة: "ويلزي" (23) = "ريفي" = "فلاح".

وبالرجوع إلى 5، فإن جيمي يستعمل كلمة "فلاح" مرة ثانية، لبدء هجوم على أليسون: "أنتِ لستِ فلاحة، هل أنتِ كذلك؟".

وهنا، يستعمل الكلمة بالمعنى الحرفي: فليس مطلوباً من أليسون أن تؤكد أنها ليست جاهلة، بل، وبالمعنى الحرفي، أن تؤكد أنها لا تنتمي إلى طبقة الفلاحين. وقد لا يكون الأمر جلياً بعد، ولكن هذا استهزاء: فجيمي يوظف خلفية أليسون، ابنة نخبة الطبقة الوسطى، ضدها، وبلا توقف يشهّر بها وبوالديها من هذه الناحية 11، ("مسؤولية المرأة البيضاء"، 21 "متعلمة"... إلخ). والزعم الذي يبدأه جيمي هنا هو أن أليسون بلا عقل بالرغم من و/ أو بسبب مزايا طبقتها الوسطى: وهذا ضمني في 11 ـ ابنة الإداريين الاستعماريين مثل والد أليسون لا آراء لها ـ وإهانة صريحة في 25 ـ 7، حيث يلوي جيمي معنى كلمة "التفكير" التي يستخدمها كل من أليسون وكلف: "إنها لم تفكر مرة واحدة منذ سنوات". إن فاعلية استراتيجية جيمي تبيّن اقتصاد المحادثة بين أشخاص يستطيعون التوصل إلى استدلالات معينة دون عناء. فالكلمة الواحدة "فلاح" تتيح له شن هجوم ثنائي، ولكن مختلف، على كلف وأليسون. ويوظف جيمي أداتين لإدامة تقريعه وتطويره. فثمة تقنية السطو على كلمات شخص آخر وليِّ عنُقها؛ وتقنية بدء حنق كلامي من صنعه، ومواصلته بلا ملل، والإستفادة من تعليقات الآخرين مع تقدّم المحادثة. وفي التتابع الافتتاحي عن صحف يوم الأحد، يتم إرساء الأسس لانتقاد الذكاء والآراء؛ يوجه جيمي هذا الانتقاد ضد أليسون عن طريق تعاقب معقد من التحولات العشوائية غير المرتبة:

7. لست عظيمة في النهاية (على الرغم من تعليمك وتربيتك.)

10. مشغولة

11. تتكلم... تتكلمي... تعبري عن رأي... تجعل التفكير مستحيلاً

12. لم أكن أصغي كما ينبغي

13. لم تكوني تصغين... يتكلم...إغفاءة...التثاؤب (عدم الانصياع لقاعدة العلاقة، يستلزم جيمي، من خلال مجاز قديم، أن أليسون غير منتبهة وضجرة.)

15. للنوم. أنا أتكلم

16. أحاول أن أقرأ

17. لا تستطيع فهم كلمة

19. شديد الجهل

20. غير متعلم (يبتعد جيمي عن أليسون ليستكمل هجوم "الجهل" على كلف؛ ولكن يحرص على متابعة الإشارة إلى أليسون.)

21. لما لا تطلب من زوجتي أن تشرحه لك؟ إنها متعلمة.

24. إني أحاول أن أطوّر من نفسي

25. لا أستطيع التفكير! (خطأ تكتيكي كبير من قبل أليسون، يسمح لجيمي بالوصول إلى ذروة إدانته لها.)

26. إنها لا تستطيع التفكير

27. لا تستطيع التفكير! إنها لم تفكر مرة واحدة منذ سنوات! هل فعلتِ ذلك؟

وإجابة أليسون تميّز الطريقة التي تتجنب من خلالها الصدام مع زوجها العدواني: "لا.". وفي وجه تعرضها لهذا الانقضاض

اللفظي، فأسلم طريق لها هو الانصياع، والإيجاز؛ كي تعطي جيمي أقل المبررات الممكنة لشن مزيد من الإهانة. وفي هذه الحالة، فإنه ليس راغباً في الاستمرار في هذا الاتجاه، بل يمنح نفسه مباشرة الحق في أن يكون من بين الثلاثة الوحيد الذي يقدم موضوعات جديدة، ويتصرف بأنانية مطلقة: "بدأت أشعر بالجوع".

ثمة تقنية حوارية أخرى هامة، شبيهة بالاستلزام، يستعملها جيمي ليوسع نطاق هجومه على أليسون. هذا هو التلميح إلى ما يسميه لابوف وفانشيل "المحتوى القضوي العام" (General Proposition): معتقدات أو مبادئ أخلاقية يستند إليها الخطاب وتشكل أيديولوجيا معينة، ولكن لا يتم التلميح إلى هذا الخطاب وهذه الأيديولوجيا إلا على المستوى السطحي للغة. فثمة منظومة من الأفكار المرتبطة بالزواج يُلمَّح إليها اعتباراً من 13 وصاعداً: يحتكم جيمي إلى المحتوى القضوي العام بأن الزوجات يجب أن يكنّ داعمات لأزواجهن، وبتحديد أكبر، أن يكنّ صاغرات مصغيات لهم. وأليسون دون دراية منها تهدي جيمي إلى هذا المحور عندما تقول في 12 "عفواً، لم أكن أصغي كما ينبغي". وحتى لو قصدت ببساطة "كنت مصغية بعض الشيء"، فإن ربط الاعتذار "عفواً" بالحال الأخلاقي "كما ينبغي" يلمح إلى أن أليسون تعترف بواجبها في الاستماع بانتباه لجيمي. ويغتنم جيمي هذا المضمون، ويعززه في 13 و15 مع اتهامها بأنها ملت من كلامه، وكزوجته، فإن من واجبها ألا تشعر بالملل. وهذا المضمون الأخير، ينتج عن الأسماء التي يختارها للإشارة إلى نفسه وإليها، مؤكداً على علاقة الزوجية -"بورتر العجوز/ السيدة بورتر" في 13، والتحبب الزوجي الذي يحط من شأنها "عزيزتي" في 15، و"زوجتي" في 21، عندما كان قد غيّر الموضوع، ولكن من الواضح أنه ما يزال مسكوناً بهذا الانشغال.

ونبرته في هذا التتابع نبرة ساخرة بقسوة، وكأنه يؤمن بأنه محق في اتهامه لها بالتقصير في واجباتها، بينما ينهض هو بواجباته عن طريق الكلام. والمثير للانتباه في هذا التتابع، عدا عن توضيحه لتقنية المقولات الضمنية، أنه يكشف عن تناقض في أيديولوجية جيمي: يكيل لها تهماً لخرقها عرفاً من أعراف مؤسسة الزواج البرجوازية، وهي مؤسسة يدينها هو باستمرار ويسبها. أم هل لنا أن نقول إنه بهذا يشير هنا إلى ما هو أكثر تعقيداً، كأن يسخر منها لقبولها بهذا النظام ولسماحها لنفسها بأن تكون مدانة من قبل شخص لا يتمسك هو أصلاً به؟

نود أن نعقب على بعد آخر من أبعاد هذا الحوار: استعمال جيمي للاستفهام كي يحافظ على سيطرته على المحادثة. وبما أن هذا المقطع متحيّز بامتياز، فهو بالطبع أقرب إلى أن يكون تقريعاً مطولاً متقطعاً بدلاً من كونه محادثة. فجيمي ينفس عن سلسلة من التأكيدات العامة، والأحكام، والإهانات. وأسئلته ـ والتي لا تطلب في حقيقة الأمر معلومات أو حتى فعل شيء ما ـ تهدف إلى المطالبة بالانتباه إليه، بالإضافة إلى دورها في تقييد مساهمات الآخرين.

في الإنجليزية، هناك ثلاثة أنماط رئيسية لبنى الاستفهام:

1. الأسئلة التي تبدأ بأداة استفهام[3] (Wh-Questions)، تبدأ بكلمات من مثل لماذا، أين، متى، كيف، ما. هذه الأسئلة تطلب معلومات جديدة. ومن غير المفاجئ، فإن جيمي يستعمل عدداً محدوداً جداً من هذه الأسئلة، لأنها ستتسبب في نتيجة غير مرغوب

(3) غالباً ما يشار إلى هذا النوع من الاستفهام في اللغة العربية بالاستفهام بأسماء الاستفهام وهو الذي يستثني الاستفهام بحرفي هل والهمزة. وقد أطلق عليه أحد المترجمين اسم "أسئلة ميم" على اعتبار أنه يبدأ بكلمات من مثل ماذا، من، متى، من... إلخ.

فيها، ألا وهي إشراك كلف وأليسون في المحادثة، وهو ما يسمح لهما بالتعبير عن آرائهما وتفسيراتهما. وعندما يلجأ جيمي لاستعمال هذا النوع من الأسئلة، فإنها تكون إما غير قابلة للإجابة (1 "لماذا أقوم بفعل هذا كل يوم أحد؟") أو متبوعة مباشرة بتعقيب آخر (17 "ولماذا تتعب نفسك؟ إنك لا تستطيع فهم كلمة واحدة مما تقرأ.").إن جيمي لا يستعمل هذا النوع من الاستفهام ليفتح مجال المحادثة أمام مساهمات الآخرين، وإنما لإجهاض الحوار عن طريق طرح أسئلة بلهاء يعتقد أن له وحده حق الإجابة عنها.

2. أسئلة النعم/ لا[4] (Yes/No Questions)، مثل "هل انتهيتِ من تلك بعد؟"، والتي تتطلب الإجابة بـ "نعم" أو الإجابة بـ "لا"، ولا تتيح للشخص الذي يوجه إليه السؤال الحرية في إعطاء إجابات أخرى. وهذا النوع من الأسئلة من سمات الخطاب الاستجوابي ـ مثلاً، مقابلة وظيفية، استشارة بين طبيب ومريض ـ حيث يكون السائلُ (مَنْ يطرح السؤال) في مرتبة أعلى من المسؤول (مَنْ يُوجه إليه السؤال). ولأن هذه الأسئلة تقيّد بشدة ردود مَنْ يوجه إليه السؤال، يُنْظَر إليها على أنها غير لائقة وغير مؤدبة، ولذلك لا تستعمل إلا نادراً في المحادثات العائلية. وأسئلة النعم واللا التي يطرحها جيمي ليست فظة على هذا النحو وحسب، بل هي أيضاً مجحفة إجحافاً كبيراً، لأنها تحتوي على عدد من المضامين المعقدة التي يصعب التعامل معها من خلال إجابة من كلمة واحدة: مثلاً، 3 "هل تشعرك صحف يوم الأحد بأنك جاهل؟" التي أشرنا مسبقاً إلى مضامين التشديد على ضمير المخاطب فيها، أو 7 " قلت هل

(4) هذا النوع شبيه في العربية بالاستفهام بحرفي هل والهمزة، حيث تكون الإجابة لا في حالة النفي ونعم في حالة الإثبات.

تشعرك الصحف بأنك لست عظيمة في النهاية؟". وصعوبات التعامل مع هذه الجملة عن طريق الإجابة بـ "نعم" أو لا جمّة: فـ"قلت" تلمح إلى أن السؤال بشكل أو بآخر ما هو إلا إعادة صياغة لـ 5 "أنت لست فلاحة، هل أنت كذلك؟"، بينما تلمح "في النهاية"، رغم افتراض أليسون أنها متعلمة لانتمائها إلى الطبقة الوسطى (ليست فلاحة)، إلا أن صحف الأحد تبين أنها غير متعلمة ("فلاحة" بالمعنى الذي أضفاه جيمي على الكلمة عندما أشار إلى كلف). إنه أمر شديد الصعوبة على أليسون أن تستشرف نوع النقد الذي تقبله على نفسها أو تدفعه عنها باختيارها لأي إجابة تعطيها، لذلك فإنها ترد فقط على المعنى الأكثر سطحية في القول: "لقد سألتني سؤالاً عن هذه الصحف" (تسيء تأويل أداة التعريف في "الصحف" بحيث تحيل إلى صحف هذا الأحد بدلاً من صحف أي أحد) "والذي لا أستطيع الإجابة عنه لأني لم أقرأها بعد."

3. **استفهام إلحاقي**[5] (Tag Questions). هذا شكل استفهام مخصوص يتكون من جملة خبرية كأساس له، ونسخة من الفعل المساعد والفاعل ملحقان في النهاية، مع تغيير "قطبية" (Polarity) الفعل: إن كانت الجملة الرئيسية إثباتاً، يكون الملحق منفياً، والعكس. يستعمل جيمي هذا الشكل مرات عديدة: 5 "أنتِ لستِ فلاحة [الجملة الرئيسية]، هل أنتِ كذلك؟" [ملحق استفهامي]، 11، 21، 27 (مع تغيير الضمير). والملحقات الاستفهامية يمكن أن تكون شديدة الإلحاح، وتطالب بحدّة بتأكيد رأي تم ذكره في الجزء الرئيسي من الجملة. ويستعمل المدرسون هذا النوع من

(5) الاستفهام بالنفي إن كانت الجملة مثبتة، أو الاستفهام بالإثبات إن كانت الجملة منفية.

الاستفهام كثيراً مع تلاميذهم. ويمكن اعتبار هذا النوع جزءاً من تشخيص جيمي كفرد يطالب الآخرين بشراسة بأن يوافقوه الرأي، ويسعى إلى إخضاع زوجته وصديقه لنظام قيمه. بيد أن رأياً مختلفاً عن وظيفة الملحقات الاستفهامية قدّمته روبن لاكوف (Robin Lakoff)، حيث تدعي أن هذا النمط من الاستفهام هو من مميزات كلام النساء، وأنه يشير إلى عكس العداونية، بل وربما إلى ضعف الثقة بالنفس والحاجة إلى تأكيد ذكوري للآراء المتبناة على استحياء. وهذان تشخيصان متناقضان، إلا أنهما وثيقا الصلة بأقوال جيمي: قد يكون القصد من الملحقات الاستفهامية الدلالة على العدوانية، ولكن إضافة إلى ذلك، فإنها توحي بضعف الثقة بالنفس. فهل التبجح حقيقي؟ ألا يمكن اعتبار انعدام الثقة بالنفس المزعوم في الملحقات الاستفهامية في كلام النساء أساساً لملحقات جيمي في مقولاته العبثية والمهينة؟ إن مقدمات الإخراج المسرحي التي يبدأ بها أوزبورن تدعونا إلى البحث عن تناقضات في الجيمي الذي ابتدعه نصه. وبرأينا، فإن مزيداً من التحليل الحواري من النوع الذي بدأنا به هنا قد يكشف كيف تبني اللغة هذه التناقضات وتبرزها.

مسرحية *Look Back in Anger* مسرحية "واقعية": نص متخيّل تستدعي فيه أعراف المحادثة إيهاماً بأن أشخاصاً محددين يتفاعلون من خلال اللغة. واللغة مبنية بناء يُقصد من ورائه جعل الحوار يبدو وكأنه محادثة سُمعت عرضاً. والافتراض بوجود تصوير واقعي للكلام هو نقطة تفاعل القراء أو الجمهور الأولى مع المسرحية. بيد أن هذا لا يعني أن اللغة حيادية، أي محض تصوير للطريقة التي يتكلم بها الناس. فالحوار مشبع بالتقييم والتأويل، وهو نتاج البناء البارز الذي يجذب القارئ أو مرتاد المسرح إلى التعرف على الجوانب الدالة من معنى النص: لقد حاولنا أن نبيّن أن طرق جيمي في السيطرة على

الآخرين، والمقولات الضمنية التي يبني عليها، ترسم شخصية ذات سلوك عدواني جارح، ولكنه متبع لنظام قيم متناقض إلى حد الهشاشة. أما كيف يتوافق عرضنا هذا من خلال الحوار مع تعقيب المسرحية عموماً على المجتمع البريطاني في خمسينات القرن العشرين فأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة، بيد أن نقطة البداية، كما بينت، يمكن أن تكون بكل بساطة تحليلاً للخصائص المُمَيِّزة للحوار والذي يبدو للوهلة الأولى خارقاً للعادة.

ثمة تقنية حوارية أخرى شديدة الاختلاف نجدها في مسرحية كلاسيكية أخرى من النوعية نفسها، **في انتظار جودو** *(Waiting for Godot)* لصمويل بيكيت (1955) (Samuel Beckett). في هذا العمل المفعم بالألغاز، ينتظر مشردان، فلاديمير وإستراغون، في أرض قاحلة ليلتقيا بغودو معين ـ لا يظهر للعيان، وهو، إذا أسعفنا الحظ وفهمنا مَنْ هو، غريب عن فلاديمير وإستراغون في كل الأحوال (هذا إن كان له وجود أصلاً). وانتظارهما عقيم لا طائل منه، وحياتهما أبعد ما تكون عن المعقول وبلا هدف أو غاية، وليس لديهما ما يفعلانه أو يتحدثان عنه. ولكنهما يتحدثان طوال المسرحية، ولا يقاطعهما إلا تدخل لَكِي وبوزو، والزيارتان السريعتان للفتى. ومحادثتهما لا معنى لها، وغالباً ما تتعارض فيها الأغراض؛ بهذا المعنى، تبين المحادثة عبث وجودهما وانعدام معناه، مما يوحي ضمنياً بعدم جدوى الحياة البشرية عموماً.

وأدواتنا للتحليل المحادثي يجب، في ضوء ذلك، أن تبين إخفاقات التواصل في البنية، بشكل مغاير للنص الآخر (نص أوزبورن) الذي تم فيه تبليغ المعاني تبليغاً واضحاً ومفصلاً. في **في انتظار غودو** ـ كما هو الحال في كثير من أعمال بيكيت مثل **نهاية اللعبة** *(Endgame)* ـ يحفل النص بأفعال كلام تخطئ هدفها

(Misfiring Speech Acts)، وسوء فهم، وعدم تماسك. بشكل خاص، يصر إستراغون بعناد على إساءة الفهم، أو التظاهر بذلك. ومن باب التسلي، يحاول فلاديمير أن يحكي عن اللصوص الذين صُلبوا مع المسيح:

فلاديمير: لصان، صلبا في نفس وقت صلب مخلصنا. أحدهما ـ

إستراغون: صلب ماذا؟

استعمال إستراغون لـ "ماذا" بدلاً من "مَنْ؟" ادعاء استحالة الفهم: إنه ترفض الاعتراف بأن عبارة "مخلصنا" تحيل إلى كائن بشري معروف.

فلاديمير: مخلصنا. لصان. أحدهما يفترض أنه تم إنقاذه والآخر. . .[يبحث عن عكس كلمة أُنقذ]... لُعن.

إستراغون.: أُنقذ من ماذا؟

فلاديمير: الجحيم.

إستراغون: أنا ذاهب.

[لا يتحرك.]

"أنقذ من ماذا؟" تستكمل مساءلة تُركز على كلمات بمفردها، وتستفهم عن تطبيقات معانيها الحرفية. وبالتالي، من وجهة نظر أي شخص يعرف الحكاية المسيحية (Christian Narrative)، فإن التقابل الحاد الذي يقيمه فلاديمير مع "لُعن" توجب تأويل "أُنقذ من الجحيم"، وعليه فإن تجاهل إستراغون لهذا يلمح إلى رفضه للمصطلحية المسيحية وأيديولوجيتها: قارن مع ما سبق: فلاديمير: "افترض أننا تبنا"؛ إستراغون: "تبنا عن ماذا؟" ويعقب إستراغون على رد فلاديمير بالتهديد "أنا ذاهب"، والتي تعد في ضوء عدم

إنجازها ـ لا يتحرك ـ نموذجاً لعدد كبير من أفعال الكلام غير المنجزة من قبل الشخصيتين: تعهد بفعل شيء ما، متبوعاً بالفشل في فعل أي شيء.

يحاول فلاديمير أن يكمل قصته، والآن مركزاً على حقيقة أن "مِن بين الأناجيل الأربعة، فإن واحداً فقط يتحدث عن لص يتم إنقاذه":

فلاديمير: واحد من بين أربعة. ومِن بين الثلاثة الآخرين، فإن اثنين لا يذكران أي لص على الإطلاق والثالث يقول إن كليهما اعتدى عليه.

إستراغون: مَنْ؟

إن رواية فلاديمير شديدة التكثيف تعتريها صعوبات حقيقية تعيق إمكانية الفهم، خاصة بالنسبة إلى شخص يجهل القصة ـ كما يصرّح إستراغون معترضاً. فمن بين ثمانية مركبات اسمية في جملتي فلاديمير[6]، سبعة منها تعتمد على أرقام أو ضمائر[7]، كلمات لا يمكن تحديد ما تحيل إليه إلا بالرجوع إلى مركبات اسمية سابقة. وبما أن قصة فلاديمير كانت قد استمرت لبعض الوقت بأسلوب متقطع، مع مقاطعات منفرة، فإن هذا الكلام الاختزالي لا بد وأن يسبب مشكلات في التماسك (انظر الفصل 5). ورد إستراغون شديد

---

(6) النص في اللغة الأصل هو: One Out of Four. Of the Other Three Two Don't Mention Any Thieves at All and The Third Says That Both of Them Abused Him.

(7) الإشارة هنا إلى: **1)** واحد من بين أربعة؛ **2)** أربعة؛ **3)** الثلاثة الآخرين؛ **4)** اثنين لا يذكران؛ **5)** يذكران؛ **6)** الثالث يقول؛ **7)** كليهما اعتدى؛ **8)** عليه. ولاحظ أن 5 هو مركب اسمي في الإنجليزية، فعلي في العربية.

التكثيف إلى درجة أنه يعيق فهم فلاديمير: "مَنْ؟" يمكن أن تكون سؤالاً عن هوية الشخص/الأشخاص الذين تحيل عليهم أي من المركبات الاسمية السبعة غير المحددة[8]. والحس البديهي قد يشير إلى أن الضمير المتصل "ـه" في الكلمة الأخيرة، هو الأقرب لأن يكون المركب الاسمي المُسْتَفسر عنه (الإنجيلي الثالث أو شخص آخر؟) ولكن من الواضح أن المتكلم، الذي يعرف ما يعنيه، لا يدرك الصعوبة:

فلاديمير: ماذا؟

إستراغون: عن أي شيء تتحدث؟ اعتدى على مَنْ؟

فلاديمير: المخلّص.

إستراغون: لماذا؟

فلاديمير: لأنه رفض أن ينقذهم.

إستراغون: من الجحيم؟

من وجهة نظر شخص يتصرف بذهنية ـ حرفية كما هو حال إستراغون، فإن "من الجحيم" هي الافتراض الصحيح في ضوء شرح فلاديمير "أُنقذ" السابق؛ ولكن:

فلاديمير: معتوه! من الموت.

إستراغون: ظننت أنك قلت الجحيم.

---

(8) الإشارة هنا تستثني "لا يذكران" على اعتبار أن "ألف المثنى" تحيل على "اثنين".

فلاديمير: من الموت، من الموت.

وهنا يثير إستراغون صعوبات تؤكد عدم جدوى القصة ولا اهتمام فلاديمير بها: "حسناً ماذا عنه؟...ولما لا؟... حسناً؟ إنهم لا يتفقون، وهذا كل ما في الأمر". وفي ظل الضغوطات، يصبح فلاديمير أكثر اقتضاباً وتصعب متابعته: "ولكن أحد الأربعة يقول إن أحد الاثنين تم إنقاذه". تشرف القصة على الانتهاء تدريجياً، ويتباعد المتشردان بتقزز. إن أهمية القصة، وانشغال فلاديمير بمصداقيتها، تتقوّض بسبب عدم التماسك في قصّها، والتظاهر بعدم الفهم من قبل السامع. وبالتالي فإن بنية الحوار تدمر صلة محتوى القصة بهما: حدث مركزي في الميثولوجيا المسيحية يفشل في التخفيف من عبء انتظار المشردين لغودو.

ننتقل الآن إلى المعنى الثاني من معنيي الحوار اللذين ميَّزنا بينهما سابقاً (ص 220 أعلاه): الحوار الضمني بين وجهات نظر مختلفة في نص يبدو أحادي الصوت.

في الوقت الذي تتكوّن فيه المسرحيات تقليدياً برمتها من الحوار، تخلط بعض الأشكال الأدبية الأخرى، مثل الروايات والقصص القصيرة، الكلام مع سرد أحادي الصوت وتعقيبات. ومن النظرة الأولى، قد يظهر أن ثمة تمايزاً حاداً بين مقاطع من الحوار، تطغى عليها أصوات الشخصيات، ومقاطع من الكتابة النثرية، يستلم فيها السارد زمام الأمور. إلا أن الخطاب السردي، في الحقيقة، يخوض في صنف آخر من التفاعلات الحوارية (Dialogic Interactions): بين السارد والشخصيات، وبين السارد والقارئ. وبكلمة "حواري" هنا، فإني لا أشير إلى نص تظهر فيه البنية الشكلية للحوار، بمعنى لغة مرتبة على اعتبار أنها "كلام" مختلف

منسوب إلى "متكلمين" مختلفين؛ بل أعني بها **حواراً ضمنياً** (Implicit Dialogue)، تلمح فيه اللغة إلى وجود تفاعل بين الآراء أو القيم.

وموضوع الحوارية الضمنية بات ذا تأثير بالغ في النظرية الأدبية المعاصرة والنقد اللساني، منذ باتت أعمال المنظّر الروسي ميخائيل باختين (1895 ـ 1975)، بعد ترجمتها في سبعينيات القرن الماضي، متاحة في الغرب. وقصة باختين وكتاباته قصة معقدة. فقد بدأ بنشر كتب نظرية عن اللغة في نهايات العشرينيات من القرن العشرين، تحت اسمه الحقيقي مرة، وتحت الاسمين المستعارين ف. ن. فولوشينوف (V. N. Voloshinov) وب. ن. ميدفيديف (P. N. Medvedev) مرة أخرى. وتحت اسم فولوشينوف، هاجم باختين اللسانيات البنيوية لسوسور (Saussure) لتصورها اللغة كنظام ثابت مجرد؛ لرأيها بأن العلامة (الدال) واضحة وغير مبهمة؛ ولرأيها أن الخطابَ **أحاديُ الصوت** ـ أي يقدّم وجهة نظر واحدة. وحاجج باختين أن اللغة واستعمالها أكثر ديناميكية مما يسمح به التصور السوسوري (Saussurean)، ويحتويان على تعدد في الصوت (Voice)، والتوتر (Tension)، والتناقض. والمصطلحات الأساسية في لسانيات باختين هي **تعدد إيحاءات المعنى، وتعدد الألسن، والحوارية الضمنية** (Dialogism). ولقد جئنا على ذكر تعدد إيحاءات المعنى في الفصل 6: الفكرة القائلة بأن الكلمة (أو العلامة) ليس لها معنى واحد فقط، بل هي بطبيعتها مزدوجة القيمة (Double-Valued). وعندما تستعمل الكلمات استعمالاً رسمياً، نجد نزعة أو ميلاً نحو اختزال أو حسم معانيها في اتجاه واحد، أي اختيار معنى بعينه يُعَتِّم على المعاني الأخرى؛ إلا أن الممارسات الإبداعية والنقدية يمكنها أن ترمم تعدد إيحاءات المعنى، كما رأينا سابقاً. أما **تعدد الألسن** فهو علاقة بين لغات، أو لهجات، أو أساليب، أو سجلات، مختلفة (انظر

الفصل 10). فمعظم اللغات، ومعظم الأقوال، هي خليط من التنوعات تفوق ما نتصوره عادة؛ والأيديولوجيا الرسمية تفضل خطاباً أحادي الصوت لا يبرز فيه الاختلاف ولا التوتر. أخيراً، هناك **حوارية** متأصلة في اللغة. فعندما نتكلم أو نكتب، يقول باختين، فإن كلماتنا دائماً ما توجه نحو وجهة نظر أخرى: فنحن نستشرف أفكار السامع/ القارئ، ومن ثم نشكّل وفقاً لذلك لغتنا الخاصة، مشتركين بذلك في تناظر ضمني مع مخاطب ما.

ولعل أكثر ما يشتهر به باختين في حقل الدراسات الأدبية مرده إلى تطبيقه هذه الأفكار على الرواية في كتابه *Problems of Dostoevsky' Poetics*. ووفقاً لباختين، فإن روايات دوستويفسكي تتسم بأنها متعددة الأصوات. ومثل أي مقطوعة موسيقية، فإن الرواية منسوجة من عدد من الأصوات المتفاعلة ولكن المستقلة. وتعدد الأصوات هو طريقة باختين في الإشارة إلى تعدد الألسن والحوارية في الأدب. فبالنسبة إليه، فإن التعدد ما هو، في المقام الأول، سوى علاقة بين وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصيات: الشخصيات في أعمال دوستويفسكي لا تخضع لتصور الكاتب للعالم، بل يسمح لها بتبني أصواتها الخاصة المستقلة كاملة النضج، ويمكنها أن تعبر عن آراء حتى وإن كانت تتحدى، من خلال الحوارية الضمنية، تصور المؤلف للعالم.

وموقف باختين ليس من اللغة فحسب بل من الرواية أيضاً يبدو جذاباً ومحرِراً. ولكننا لا نستطيع فهم تفاصيله فهماً عميقاً ولا أن نسلّم به، وهو ما يزال على أي حال مبهماً، وصعب المنال دون معرفة دوستويفسكي في لغته الروسية الأصلية. والمتحمسون لأفكار باختين يميلون إلى تبني روح الحوارية، ويستعملونها لتوضيح جوانب مختارة من البناء في النصوص الأدبية، وإضفاء التعدد عليها. وبرأينا،

فإن ثلاثة جوانب من بلاغة السرد (Rhetoric of Narrative) تبدو على نحو خاص موضوعات ملائمة للمعالجة الحوارية: (1) العلاقات بين سارد ما والشخصيات في الأدب المتخيل، ولا نقصد هنا الموقف المتساهل المحض الذي يجده باختين في دوستويفسكي، بل نعني بعض وسائل التحكم الصارمة المفروضة على الشخصيات، والتي يتم التعبير عنها من خلال حوار أحادي الصوت؛ (2) بناء قارئ أو مخاطب ضمني، أي "حوار" بين المؤلف والقارئ أو بين السارد والمسرود له (Narratee)؛ (3) التفاعل بين أساليب مختلفة، وبين وجهات نظر مختلفة، في نصوص متعددة الألسن بدرجات متفاوتة. المبحث (3) سيكون موضوع الفصل 10، حيث سنحاول توضيح آراء باختين بشيء من التفصيل، وذلك عن طريق تأويلها من وجهة نظر اللسانيات الاجتماعية، وخصوصاً في ضوء مفهوم **السجل النصي** المشتق من اللسانيات الهاليداية (Hallidayan). أما في ما تبقى من هذا الفصل، فسنناقش بإيجاز بعض الأمثلة البسيطة التي توضح السيرورات المصنفة تحت (1) و(2)؛ وسيشتمل الفصل 9 على نقاش موسع لعلاقات السارد ـ الشخصية (1).

لننظر باختصار إلى (1)، العلاقات الحوارية بين السارد والشخصية أو بين المؤلف والشخصية، والتي تشكل الموضوع الجوهري في كتاب باختين عن دوستويفسكي. والنقطة النظرية الأساسية عن الخطاب السردي هي أنه ليس بالأمر "الموضوعي" على الإطلاق، ولكنه، بلا مفر، يشتمل على مواقف تجاه موضوعه. (هذه هي نقطة الانطلاق في تحليلنا لخطاب الخبر الصحفي في كتابي *Language in the News*، حيث يتم شرح النظرية بتفصيل أكبر). وفي الرواية، فإن بشراً متخيلين، أو "شخصيات" بالمعنى الاصطلاحي، يتم ابتكارهم، ويتم صبغهم بصبغة آراء المؤلف، الذي لا بد وأنه

يجبر سارده على التكلم عن شخصياته من وجهة نظر معينة. وفي الفصل 9 سندرس بعض الأمثلة التي يُغْرِق فيها "المؤلف العليم" الشخصية بتعقيباته، وبعض الأمثلة الأكثر تعقيداً والتي نجد فيها نسجاً حوارياً دقيقاً بين صوت السارد وصوت الشخصية. أما الآن، فإننا معنيون بتقديم بعض الأمثلة الواضحة على معاملة السارد لكلام الشخصيات لتوضيح نقطتنا.

إن الكلمات والمركبات التي يتم استعمالها في تقديم الكلام تشير حتماً إلى تعقيب السارد على أقوال الشخصيات وتأويله لها. وبعض الروائيين يقدمون بهذه الطريقة مادة كاملة وصريحة عن دوافع شخصياتهم وردود أفعالهما. ففي لورنس، مثلاً، ينسج "صوت ثالث" على نحو جلي في الحوار بين شخصيتين. وفي الفصل 7 من **أبناء وعشاق** (*Sons and Lovers*) على سبيل المثال، وبالإضافة إلى "قال"، "أجابت"، وما شابهها، نجد عدداً من تعبيرات تقديم الكلام المشحونة كما في المثال التالي:

قالت ميريام، بصوتها الموسيقي الدلع؛ قالت ميريام بلطف بالغ؛ ضحك المزارع؛ صرخت؛ ردت الأم معتذرة؛ سأل إدغار، بتردد نوعاً ما؛ هتف مقدراً؛ تضرعت؛ نادى؛ ضحكت بخوف؛ احتج؛ قال فجأة؛ هتفت؛ واصل؛ تأملت؛ غنت؛ قال الطفل، بصعوبة؛ غمغمت بعمق في حلقها؛ كرّر الطفل؛ غمغمت؛ صرخت؛ أجابت، خافت وحاد؛ قالت بتردد؛ قالت، ناعماً وموسيقياً؛ أصرّ؛ تلعثمت. . . إلخ.

إن هذه التعليقات أكثر من مجرد "إخراج مسرحي" يعطي مجرد مؤشرات على أفعال كلام المتكلمين وسلوكهم؛ وتراكمياً، تضيف مسحة عاطفية مشتقة من تحليل السارد للعلاقة بين الشخصيات. إنها تكشف عن بعد من أبعاد أيديولوجية السارد، هو

في هذه الحالة التقييم الإيجابي للسلوك الجنسي، الرقيق وغير الواثق عند المرأة، وذاك الذي يتسم بالإلحاح والحساسية المفرطة عند الرجل. والأمر أكثر تعقيداً من ذلك، ولكننا نحتاج بالضرورة إلى تحليل مطول لتنقية هذا التعميم الخام. إلا أن ما يثير الاهتمام بشكل خاص هو طريقة لورنس في مجاورة تعليقات السرد مع مقولات الشخصيات مجاورة مباشرة. وقد يرغب القراء في تمعن الفصل المعني للنظر في توافق مقولات الشخصيات مع تعليقات السارد من عدمها.

وتعقيبات السارد على شخصية وآراؤه يمكن الإشارة إليها بطريقة أقل مباشرة، عن طريق التسللات الأسلوبية (Stylistic Infiltrations) إلى كلام الشخصية ذاته. ومن الأمثلة الصارخة على ذلك الكاريكتورية الأسلوبية، التي تجعل كلام شخصية ما سخيفاً وربما تمرير تعليق أكثر تحديداً. ويشتهر تشارلز ديكنز (Charles Dickens) بابتكار "غروتسكات" (Grotesque)، [تشويهات لغوية منفرة وقبيحة لا تنسى]، مثلاً معاملته لمثير القلاقل من اتحاد العمال "سلاكبريدج" في رائعته **أوقات عصيبة** *(Hard Times)*:

"آه يا أصدقائي، يا عمال كوكتاون المضطهدين! آه يا أصدقائي وأبناء وطني، يا عبيد اليد الحديدي والطغيان الطاحن! آه يا أصدقائي ورفاقي في المعاناة، ورفاقي في العمل، ورفاقي في الرجولة! أقول لكم إن الساعة قد حانت كي نلتف حول بعضنا بعضاً كقوة واحدة موحدة، ونهشم إلى ذرات أولئك المضطَهِدين الذين عاشوا لوقت طويل على نهب عائلاتنا، وعلى عرق جبيننا، وعلى شغل أيدينا، وعلى صلابة جهودنا القصوى، وعلى الحقوق العظيمة التي وضعها الله للإنسانية، وعلى امتيازات الأخوة المقدسة السرمدية!".

من الواضح أن هذا كاريكاتور لخطبة، ولكن سماتها المحدَّدة

دالة: التكرار (Repetition)، والموازاة، والجناس (Alliteration)، والصفات المفرطة والمبتذلة، والاستعارات المستهلكة والميلودرامية، والتي تشكل في مجموعها لغة مغرقة في الغلو، وهو أمر غريب عن جمهوره من الحرفيين وبعيد من واقع العمل اليومي. ويمكننا كشف المزيد من خلال تحليل تفصيلي، ولكن غرضنا هنا هو مجرد البرهنة على أن الشخصية يمكن انتقادها من صميم اللغة التي تُجْبَر على النطق بها. (ولتوظيف روائي معاصر للكلام المنفر القبيح (الغروتسك)، انظر كتابي *The Language of George Orwell* (London: Macmillan, 1995).

الحوار الضمني بين المؤلف والشخصية (الصنف الحواري (1)) يناقش بشيء من التفصيل في الفصل 9. أما الآن فننتقل إلى النوع (2)، الحوار بين المؤلف والقارئ. وهذا نمط هام من البلاغة الحوارية، وفيه يضع الكاتب آراء صوت سارد في وضع محاجة مع قرائه أو المسرود لهم المفترضين. وخطاب المؤلف ـ القارئ هذا كان سمة من سمات السرد في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وقد وصفه لورنس ستيرن (Laurence Sterne)، الذي وظّف هذا الأسلوب بغزارة وعلى نطاق واسع، وصفاً دقيقاً:

الكتابة، عندما يتم توجيهها كما ينبغي، (ولعلك على يقين بأني أظن أن كتابتي كذلك) ما هي إلا مسمى آخر للمحادثة: ومثلما لا يغامر شخص، يعرف ما يجب أن يكون عليه في الصحبة الجيدة، في الحديث عن كل شيء؛ ـ فليس من مؤلف، يفهم الحدود الصحيحة للياقة والتنشئة الجيدة، يسلم بأنه يفكر في كل شيء: إن أفضل أنواع الاحترام الذي يمكن أن تظهره لفهم القارئ، هو أن تشاطره هذا الأمر بود، وتترك له شيئاً ليتخيله، بدوره، مثلما تترك شيئاً لنفسك (*Tristram Shandy*, 1759-1767).

و"المحادثة" مع القارئ نجدها في جميع أنحاء رواية **توم جونز** (Tom Jones) لفيلدنغ (Fielding) (1749) والتي آخذُ منها مثالي الأخير في هذا الفصل: التقديم الأول للسيدة بريجيت آلوورثي، أخت سكواير آلوورثي. وإليكم الفقرة كاملة:

1. يعيش الآن، بشكل عام، كمتقاعد في الريف، مع أخت واحدة يكن لها مشاعر حنونة. **2.** كانت هذه السيدة قد تجاوزت سن الثلاثين بعض الشيء، وهي مرحلة، يمكن عندها، في رأي الخبثاء، أن نفترض، وبلا بذاءة، أن لقب عانس يليق بها. **3.** كانت من ذلك النوع من النساء، ممن تفضل أن تمدحهن لخصالهن الحميدة بدلاً من الجمال، واللواتي يُنْعَتن عموماً من قبل بنات جنسهن، بأنهن من نوع ممتاز من النساء - امرأة من نوع جيد، سيدتي، بالقدر الذي تتمنين أن تعرفيه. **4.** كانت بالفعل أبعد ما تكون عن الندم على حاجتها إلى الجمال، حتى أنها لم تذكر ذلك الكمال (إن جاز تسميته كمالاً) مطلقاً إلا باحتقار؛ وغالباً ما كانت تشكر الله لأنها لم تكن بمقدار جمال السيدة الفلانية، والتي لربما قادها جمالها إلى هفوات، كان لها لو لم تكن جميلة أن تتجنبها. **5.** السيدة بريجيت آلوورثي (إذ إن ذلك كان اسم هذه السيدة) تصورت محقة جداً أن مفاتن الشخصية في المرأة ليست بعيدة من كونها شِراكاً لنفسها، وكذلك للآخرين، ومع ذلك فقد كانت متحفظة جداً في تصرفاتها، حتى إن احتراسها كان دائماً في حالة تأهب، وكأنها كانت تحظى بكل الشِراك التي نُصِبَت لكل بنات جنسها، التي وجب عليها خشيتها. **6.** وبالفعل، فقد لاحظت (بالرغم من أنه قد يبدو أمراً غير مبرر بالنسبة إلى القارئ) أن هذا الاحتماء خلف التحفظ، مثل الميليشيات المدربة، يكون في أكثر الحالات استعداداً للقيام بمهامه حيث لا يوجد خطر. **7.** وغالباً ما يخذل بخزي وجبن تلك النماذج المثالية

التي يتمناها كل الرجال، ويتحسرون عليها، ويموتون من أجلها، وينشرون كل شباكهم الممكنة حولها؛ وباستمرار يكون حاضراً عند أقدام تلك الطبقة العليا من النساء، والتي يُكِن لها الجنس الآخر احتراماً عن مسافة بعيدة وبفظاظة، والذين (بسبب يأسهم من النجاح، على ما أعتقد) لا يغامرون في الهجوم أبداً.

يعبر فيلدنغ هنا، وبشكل غير مباشر، عن مجموعة من الأحكام المعقدة والتهكمية الخاصة بالسيدة آلوورثي. وتعقيد المقولة والنغمة مشتق من الحضور الضمني لأصوات وآراء غير صوت ورأي فيلدنغ: نود أن نبين، بإيجاز، كيف أن اللغة تخلق انطباعاً بوجود حوار ضمن نص أحادي الصوت بالمعنى الحرفي. وبعد ذلك سنبين كيف يُدْعى القارئ (والذي يتم تضمينه تضميناً مركزياً في هذا "الحوار") إلى تأويل النص من خلال سيرورة تعمل باستمرار أثناء فهمنا للمحادثات: الإحالة على محتويات قضوية عامة أو أنماط تشفر وجهات نظر مختلفة عن القضايا الاجتماعية، وفي هذه الحالة عن الأخلاقية الجنسية.

إن صيغة الخطاب المعيارية عند فيلدنغ هي نوع من التظاهر بالحوار مع قارئ ضمني. وهذا التخيّل يتم بناؤه عن طريق إبراز السمات البينشخصية للغة، بما في ذلك تعبيرات المتكلم والمخاطب ("أنا"، "أنت" والأشكال المتصلة بهما)، وغيرها من عناصر المخاطبة والمرجعية التي تحيل على مخاطب يتم استدعاؤه ("القارئ"، "سيدتي")؛ وعن طريق أفعال تؤكد أفعال كلام السارد (ليست بارزة في هذه الفقرة بالتحديد، ولكني أفكر بأفعال من مثل "يعرف"، "يستطرد"، "يرغب"، "يتوسل" التي تقع في الفقرة التالية)؛ وعن طريق التعبيرات المُوَجِّهة (Modal Expressions) لأحكام القيم، وأحكام المعرفة السردية (بلا بذاءة"، "لربما"،

"محققة جداً"، "غير مبرر"، "على ما أعتقد"). إن الحضور المتواتر لهذه الأدوات في النص يُحدث انطباعاً عن سارد صاحب ومتعنت برأيه، يتكلم عن آرائه ويطالب برد من قارئ ما يبدو أنه يواجهه وجهاً لوجه. ومن المتوقع أن يشعر القراء بأنهم يتلقون وابلاً من التأكيدات، وأنهم مدفوعون إلى اتخاذ آراء خاصة بهم.

وغالباً ما يعلن فيلدنغ عن موقفه من موضوع ما بوضوح، ويعلن بالقدر نفسه من الوضوح أي موافقة أو معارضة يتوقعها من قارئه. ولكن، وغالباً مرة أخرى، فإن المواقف المعنية معقدة، ويتم التعبير عنها بتهكم: وهذا هو الحال في هذه الفقرة.

والمسار العام للانتقاد واضح: مهاجمة السيدة بريجيت لاستقامة فخرية، ومنافِقَة، وذاتية التوهم؛ لاحتقار غيور وحاقد للجمال، وللدفاع غير الضروري والفائض عن فضيلتها. ولكن فيلدنغ لا يقول هذا أبداً؛ في الحقيقة، وعلى نحو ما يبدو أنه يقول النقيض تماماً - يبدو موافقاً على بعض جوانب سلوك السيدة بريجيت التي يدينها فعلياً. إن ما يفعله هو جعل السيدة بريجيت مثالاً على تصنيف - "كانت من ذلك النوع من النساء" - ومن ثم يدس آراءه هو عبر الاستشهاد بردود أفعال أشخاص آخرين على ذلك التصنيف (بما في ذلك رد فعل السيدة بريجيت). وبهذه الطريقة فإنه يرمي بأعباء الأحكام عن نفسه إلى المجتمع. وتوليفات الناس التي يستشهد بها هي كما يلي:

أ. "تلك الطبقة العليا من النساء" التي تعد السيدة بريجيت مثالاً عليها

ب. "بنات جنسهن"

ج. "الرجل... الجنس الآخر"

د. "الخبثاء"

وأصوات هذه المجموعات ومواقفها تصلنا بدرجات متفاوتة من المباشرة. وتوجِّهُنا الاختلافات في الأسلوب داخل المقطع. فبينما تعد الجملتان الأخيرتان (6-7) جملتين مجازيتين بكل حذافيرهما، وهما إشارة أدبية إلى حضور السارد، نجد في المقابل جملاً ومركبات تعبيرية أخرى تقترب من حافة العامية. فالجملة 3، "يُنْعتن... نوع ممتاز من النساء ـ امرأة من نوع جيد، سيدتي، بالقدر الذي تتمنين أن تعرفيه"، يبدو أنها لا تنقل رأي التصنيف "بنات جنسهن" وحسب، بل وصوتهن أيضاً: يمكن اعتبار هذا اقتباساً حقيقياً لامرأة واحدة (من صنف ب) تتحدث، ربما بسخرية، عن فئة أ. والجملة التالية، 4، تقتبس عن السيدة بريجيت ـ ملحقة بها ضرراً بالغاً، بما أن ما نُقل عنها قوله عادة هو حقير للغاية وافترائي، مقوّضاً مباشرة معنى "جيدة" في الجملة السابقة، وعليه فلا بد من قراءتها تهكمياً. وأشباه الاقتباسات هذه تعزّز التأثير الدرامي أو رجحان الأسلوب الحواري، إلا أنها، وهو الأهم، تعقد العلاقة البلاغية بين السارد والقارئ. ففيلدنغ قادر على إدانة السيدة بريجيت لا عن طريق كلامه هو، وإنما عن طريق مقولات الآخرين، بما في ذلك مقولاتها، بينما يقدر هو، بعد أن أسس لبلاغة تهكمية، على الظهور بمظهر الموافق على المواقف التي يقوم في الحقيقة بإدانتها: انظر 5 "السيدة بريجيت آلوورثي... تصورت محقة جداً...". ولا نجد صوتاً مقتبساً للقارئ، ولكنه أمام مهمة تحديد آراء فيلدنغ في هذه المتاهة.

إننا نفهم هذا المقطع عن طريق تأويل ما يقال (What is Said) (وهو ليس ما يقصد (What is Meant)) من حيث أنه سلسلة من المحتويات القضوية العامة الضمنية الناقلة لتنميطات جنسية. والمركب التعميمي "ذلك النوع من النساء" في الجملة 3 ينبهنا إلى أن هذا التنميط سوف يتبع لاحقاً. ما هي الخصائص المميزة التي ينسبها

المجتمع لهذا النوع؟ إن العبارة ذات الصلة لا تحدد حقيقة صفاتها الملازمة دون مزيد من التأويل، لأنها مزدوجة الإبهام: أولاً، نحن بحاجة لأن يتم إخبارنا ما هي هذه "الخصال الحميدة"؛ وإبهام فيلدنغ هنا أساسي، لأنه يستطيع، فيما بعد، المضي قدماً ليوصلنا، تدريجياً، إلى الإدراك بأن هذه الخصال الحميدة هي في الحقيقة خصال ذميمة. ثانياً، "بدلاً مِن" في "ممن تفضل أن تمدحهن لخصالهن الحميدة بدلاً من الجمال" لا تحدد بوضوح طبيعة الخيار المفترض مسبقاً. فهل نمتدح مثل هؤلاء النسوة لخصالهن الحميدة، متجاهلين جمالهن لأنه غير ذي صلة؟ أم أننا نمتدحهن لخصالهن الحميدة لأنهن لا يمتلكن جمالاً يستحق مديحنا؟ في الجملة 4، العبارة "حاجتها ["نقص"] إلى الجمال" يرشدنا إلى المعنى القاسي الثاني، دون أن يؤثر في اقتراح المديح البريء الذي قُدِّم أولاً في الجملة 3. والمحتوى القضوي الذي يزوّدنا بالأسس الأيديولوجية للمقطع كاملاً (حتى إن كان مرفوضاً بشدة)، هو، (أ)، أن الامتناع عن الجنس عند النساء أمر جدير بالثناء. وهناك تنميط آخر ذو صلة، (ب)، وهو أن النساء الجميلات نشيطات جنسياً (وهن كذلك خارج حدود القوانين الأخلاقية للمجتمع) ولذلك، وعن طريق (أ)، يجب أن يُدنّ. ومحتوى قضوي أكثر عالمية، (ج)، يزعم أن الرجال مهتمون بالنساء الجميلات فقط. ومن الواضح أن (ج) هي بالتأكيد الأساس لجملتي 6 و7، ولكن دعونا نبقى مع سياق افتتاح الفقرة للحظة. فالاعتراف باحتمال مشروعية (ج) - حتى إن نفرنا من سخريتها - يلقي ظلالاً سلبية على دوافع النساء اللواتي يعترفن بـ(أ): وعليه فإننا نستنبط التنميط (د)، وهو أن النساء العاديات يُقرِرْن بالعفة لأنهن، بسبب عاديتهن، يفتقرن إلى الفرص الجنسية. إن إعلان العفة ليس خصلة حميدة في حد ذاته (حتى لو أُعْجِب شخص بمثالية (أ) مقارنة مع دنيوية (ج)) لأن دافعه مشكوك في أمره: إنه على الأغلب

نمط من السلوك التعويضي. والتأويل على هذا النحو يساعدنا على فهم الكلمة المحيّرة بعض الشيء "نفترض" في الجملة 2: "العانس" ليست مجرد استهزاء من العزلة الجنسية لهؤلاء السيدات (وفي هذه الحالة فإن اللقب من الممكن أن يصبح "معطى"، وليس "مفترضاً")؛ إنه تهكم من الافتراض الطوعي **لدور** العانس. والسلوك المقرون بهذا الدور، وخاصة سلوك السيدة بريجيت، يتم تصويره في الجملة اللاحقة: يمكن تلخيصه على أنه افتراء باطل يتنكر خلف قناع تعليق فاضل؛ وتحفظ جنسي فخري (وبالطبع بلا معنى).

يموضع فيلدنغ السيدة بريجيت آلوورثي ضمن منظومة من التناقضات الأيديولوجية في مجال السلوك الجنسي والسلوك "الأخلاقي". وتعد هذه الموضعة التهكمية والمتناقضة وظيفية في الإعداد لدورها المستقبلي في الحبكة. وفضلاً عن الصلة السردية هذه، فثمة تضمين جوهري للسارد والقارئ في هذه المعضلات الأيديولوجية، وهي بالضرورة معضلات يتم التحريض عليها عن طريق **الخطاب** لا من طريق القصة. وكما رأينا، فإن نص هذا المقطع لا يقول ما يعني، إلا أنه لا يمكن تأويله إلا في ضوء محتويات قضوية لا يُصَرَّح بها، سلوكيات مألوفة في الثقافة، على القارئ أن يزود النص بها. إنه من الإجرام أن نقبل بهذه التنميطات، والتي هي على درجات متفاوتة من السذاجة، والخبث، والسخرية، ولكن على القراء أن يضعوا أنفسهم في موقع الصائغ للمحتويات القضوية الضمنية كي يفهموا المقطع. وهذا يعطي فيلدنغ الفرصة ليصور قراءه كأناس قد يتبنون هذه المحتويات القضوية كقناعات، بدلاً من مجرد تخيلها كفرضيات. وفي الجملة 3، يستحضر فيلدنغ مباشرة صنفاً من القارئات ممن يفترض أنهن يوافقن على المحتوى القضوي (أ) (فضيلة التبتل) ومن ثم يقدهن نحو المحتوى القضوي (ب) في

الجملة 4 عن طريق اقتراحه، بين قوسين "(إن جاز تسميته كمالاً)"، وإشارة إلى أنه يتفق مع هذا الموقف العيّاب تجاه النساء الجميلات؛ وهي خدعة يحافظ عليها في الجملة 5 من خلال "محقة جداً". والتعليقان اللذان وضعهما بين قوسين في 6 و7 ينقلان سذاجة زائفة، وبراءة خادعة للمحتوى القضوي العالمي (ج)، والخاتمة التهكمية (د). ولكن اللغة المجازية والضاربة في الغلو في هاتين الجملتين الأخيرتين، مع المحاكاة التهكمية للمشاعر الرومانسية ("يتمناها كل...")، توضح بما لا يترك مجالاً للشك أن فيلدنغ يتهكم على حساب أي قارئ ساذج ومستقيم إلى حد التزمت. إن ظهور المحتوى القضوي النقدي صراحة (د) يعيد تقييم كل ما تقدّم، ويعيد تأويل المواقف في الجمل 3 ـ 4 على أنها نفاق وقسوة؛ ويلعن أي قارئ رضي طوال الوقت بالمعاني السطحية للأجزاء الأولى من الفقرة. إن حوار فيلدنغ مع القارئ يشجع الأخير على استحسان السيدة بريجيت، وعلى الاعتقاد بأن فيلدنغ يستحسنها أيضاً، ولكنه يخرّب هذا الموقف من خلال سيرورة شرحه.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

الدراسات الكلاسيكية للتتابع في المحادثة والحوار هي دراسات الأميركيين شيغلوف وساكس. انظر على سبيل المثال:

E. A. Scheglof, "Sequencing in Conversational Openings," *American Anthropologist*, vol. 70 (1968, 1075-1095), and Harvey Sacks, "An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data For Doing Sociology," in: D. Sudnow, ed., *Studies in Social Interaction* (New York: Free Press, 1972).

والمنهج تم تطويره من قبل باحثين في جامعة بيرمنغهام: انظر:

John McH. Sincair and R. M. Coulthard, *Towards an Analysis of Discourse* (London: Oxford University Press, 1975).

ولتطبيقاته على الخطاب الأدبي انظر:

Darren Burton, *Dialogue and Discourse* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).

ولمقدمة تمهيدية انظر:

Malcolm Coulthard, *An Introduction to Discourse Analysis* (London: Longman, 1985).

المؤصل لنظرية فعل الكلام أو الفعل الإنجازي هو فيلسوف أكسفورد ج. ل. أوستن، انظر كتابه:

John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words* (London: Oxford University Press, 1962).

وقد طورها ج. ر. سيرل، انظر:

John Rogers Searle, *Speech Acts* (London: Cambridge University Press, 1969).

ولشرح مختصر ومبسط مع تحليل "للوعد" انظر:

John Rogers Searle, "What is a Speech Act?," in: P. P. Giglioli, ed., *Language and Social Context* (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 136-156.

ومن الكتب التي تحتوي على أبحاث متعددة لكتاب مختلفين حول الموضوع عينه:

Peter Cole and Jerry L. Morgan, eds., *Speech Acts* (New York: Humanities Press, 1975).

نظرية غرايس (Grice) عن الاستلزام الضمني كان قد تم اقتراحها أولاً في بحثه "Logic and Conversation"، والتي أعيدت طباعتها في كتاب كول (Cole) ومورغان (Morgan) ص 41 ـ 58. وقد أشارت بعض الأبحاث الحديثة إلى أن نظرية غرايس يمكن استبدالها بنظرية تعتمد على مبدأ الصلة (Relevance)، انظر:

Dan Sperber and D. Wilson, *Relevance* (Oxford: Blackwell, 1986).

حول رأي لابوف وفانشل في "المحتوى القضوي العام" الضمني، انظر:

William Labov and D. Fanshell, *Therapeutic Discourse* (New York: Academic Press, 1977).

حول إحدى وظائف الاستفهام الإلحاقي انظر:

Robin Lakoff, *Language and Woman's Place* (New York: Harper and Row, 1975).

وتمثيلات الكلام في الأدب يتم وصفها في:

Norman Page, *Speech in the English Novel* (London: Longman, 1973); G. N. Leech and M. H. Short, *Style in Fiction* (London: Longman, 1981), ch. 9, and Roger Fowler, *The Language of George Orwell* (London: Macmillan, 1995).

ويعد الكتاب الأخير مفيداً في ما يخص اللغة المنفرة والقبيحة والكلام المنحرف. أما أعمال باختين، فيرجى الرجوع إلى مراجع الفصل 6 من هذا الكتاب.

الفصل التاسع

وجهة النظر

من المعتاد في النقاش التقليدي للروايات، والقصص القصيرة، والملحمة، والأشكال الأخرى من الكتابة السردية، التمييز بين القصة من جهة، ووجهة النظر التي يتم من منطلقها سرد القصة من جهة أخرى. فعلى سبيل المثال، يقال إن أحداث روايتي *Middlemarch* و*The Mill on the Floss* لجورج إليوت (George Elliot) سردتا من وجهة نظر سارد عليم (Omniscient)، قادر على النفاذ إلى أفكار ومشاعر الشخصيات بطريقة ليست متاحة لمراقب (Observer) عادي خارجي؛ وقادر على أن يتنبأ بطريقة سير الأحداث في المستقبل أيضاً. على النقيض من ذلك، فإن الساردين في روايات همنغواي (Hemingway) وقصصه لا يتحدثون عن أفكار الشخصيات ومشاعرها: ومن وجهة نظر نفسية، يكون القص في هذه الحالة "موضوعياً" (Objective) أو "خارجياً" (External). ونمط ثالث من وجهات النظر تمثله روايات فرجينيا وولف (Virginia Woolf) التي تقدّم أحداث السرد من منظور شخصية واحدة أو أكثر، مع تركيز كبير على ردود الفعل الداخلية للشخصيات تجاه الناس والأحداث: وهذا هو السرد "الذاتي" (Subjective) من وجهة نظر شخصية ما.

هذه الأمثلة الثلاثة ليست إلا توضيحات مستقاة من أعمال بعض المؤلفين المعروفين، ولا تغطي بأي شكل من الأشكال كافة أنماط وجهة النظر. وفي هذا الفصل فلا متسع لدينا إلا لتحليل بعض التنوعات الأكثر بروزاً من وجهة النظر، وسنولي عناية خاصة للمنظورات اللاممَألِفة (Defamiliarized Perspective)؛ وثمة مواد أخرى ذات صلة بالموضوع نناقشها في الفصول التالية.

وكي نسبر غور ما هو بالتأكيد جزء شديد التعقيد من البناء النصي، علينا أن نميّز بدقة بين المعاني المتنوعة لمفهوم "وجهة النظر". ولحسن الحظ، فإن جزءاً كبيراً من العمل التأسيسي قد قام به علماء اللسان، والمنظرون في التقاليد البنيوية الفرنسية والروسية، وستقتصر مهمتنا في هذا الفصل على نقل ما هو أكثر فائدة من نتائجهم، وعلى تزويد تصنيفاتهم لوجهة النظر بتفسير للسمات اللغوية الصالحة للوصف اللغوي النقدي (Critical Linguistic Description). ويدعم هذا المشروع عدد من المقررات العلمية المهمة (التي نقدم ثبتاً بها في الصفحات 297–299 أدناه من هذا الكتاب) التي ظهرت بعد نشر الطبعة الأولى من كتاب **النقد اللساني**، والتي تتبنى في بعض الحالات، مع بعض التحسينات، تفسيرنا لوجهة النظر الذي قدمناه في طبعة سنة 1986 من كتابنا هذا.

يتبنى كل المؤسسين لنظرية السرد، الروسيين منهم والفرنسيين، التمييز الذي صغناه دون تكلف في الجملة الأولى من هذا الفصل، أعني، التمييز بين القصة (Story) والسرد (Telling). فالشكلانيون الروس فرقوا بين fabula وsjuzhet، والبنيوية الفرنسية فرقت بين histoire وdiscours؛ وكلمتا القصة (Story) والقص/السرد (Narration) في الإنجليزية تسدا بأغراضنا هنا. ورغم أن أزواج المصطلحات هذه لا تتطابق تطابقاً تاماً مع ما لدينا في الإنجليزية،

فإننا سنتجاهل التعقيدات المصطلحية (التي تنبع من أصول ذات منابت فكرية مختلفة التقاليد). والخطوة الاستراتيجية الهامة هنا هي أن نحسن التمييز بين محتويات القصة من جهة، وكيفية معالجتها أثناء القص من جهة أخرى: فالمادة القصصية عينها يمكن معالجتها وفق ترتيبات زمنية (Temporal Orderings) مختلفة، ويمكن رؤيتها من منظورات أصوات ساردة مختلفة، ويمكن إضفاء صبغات أيديولوجية متنوعة عليها، وما شابه. ولا يمكن تحديد مفهوم وجهة النظر إلا في هذه المواضع من التنوع في القص السردي.

وقد أثرت الأفكار المستنيرة لمنظرين اثنين تأثيراً كبيراً في هذا المبحث: السيميائي الروسي بورِيس أوسبنسكي، والبنيوي الفرنسي جيرارد جينيت. ولعل أفكار جينيت كانت ذات تأثير أوسع من أفكار أوسبنسكي، ولكن أوسبنسكي يعطينا إطاراً نظرياً أكثر شمولية، وهذا هو بالتحديد ما سأتبناه أساساً لشرحي. لقد ظهرت دراسة جينيت، التي تعتمد على دراسة للروائي الفرنسي مارسيل بروست (Marcel Proust)، لأول مرة في الفرنسية سنة 1972، وظهرت في الترجمة الإنجليزية تحت عنوان *Narrative Discourse* سنة 1980 [1]. وقد قدّم الكتاب فكرتين رئيسيتين إلى نظرية السرد: الفكرة المعترف بها على نحو واسع وهي مفهوم **التبئير**، والتي تسمح لنا بالتفريق بين نقاط معاينة بديلة (Alternative Viewing Points) يمكن أن تُحْكَى القصة من منطلقها - مثلاً، يمكن لروايةٍ ما أن تُسْرد من الوجهة المتعارف عليها لسارد واحد؛ أو يمكن أن تُحكى بضمير الغائب وكأنها تُحْكَى من قبل سارد، ولكنها مبأرة من خلال شخصية ما،

(1) الترجمة العربية للكتاب المذكور هي: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1996).

أي أن الأحداث يتم نقلها كما تراها عينا شخصية **من داخل** السرد. ولقد أدخلنا فكرة التبئير إلى تفسيرنا حيثما كان ذلك ملائماً. إضافة إلى التبئير، يقدم جينيت شرحاً كاملاً **للزمن** (Time) في السرد. وبالاعتماد على التماثل بين زمن القص والأدوات النحوية التي تتحكم بالزمن في الجملة، يدرس جينيت التنظيمات الزمنية في النص برمته تحت عناوين **ترتيب الأحداث** (Order of Events)، بما في ذلك التقنيات من مثل الاسترجاع والاستباق؛ **والمدة** (Duration)، أي الزمن الذي تستغرقه الأحداث مقارنة مع طول النص الذي تُسْرد فيه، وزمن القراءة المفترض؛ **وتواتر** التكرار (Frequency of Repetition) في سرد الأحداث. ونقاش جينيت للزمن في السرد يتطابق مع وجهة النظر الزمنية (Temporal Point of View) عند أوسبنسكي، ويفصّلها. وهذا موضوع لن ينال مزيداً من النقاش في هذا الكتاب؛ فهو مُفَسر تفسيراً واضحاً في دراسات أخرى سهلة المنال عن السرد.

ننتقل الآن إلى المخطّط الذي قدمه بوريس أوسبنسكي، وفيه يميّز بين أربعة مستويات من وجهة النظر: (1) وجهة النظر الأيديولوجية؛ (2) وجهة النظر الصياغية أو الصياغة التعبيرية (Phraseological)؛ (3) (أ) المكانية (Spatial) و(ب) الزمانية (Temporal)؛ (4) النفسية (Psychology). في هذا الفصل، نحن معنيون بشكل رئيسي بوجهة النظر "النفسية" التي تَبَنَّاها أوسبنسكي (والتي يمكن أن تشمل "تبئير" جينيت)، وسينقلنا ذلك إلى تحليل الأيديولوجيا. ويبدو لنا أن مستوى "الصياغية" أو الصياغة التعبيرية، ليس مستوى مستقلاً بحد ذاته، بل ويشمل نقاشات حول كيف تُسَمَّى الشخصيات، وكيف يُقَدَّم كلامها ـ وهو دليل على أن أوسبنسكي يدين لباختين. وفي واقع الأمر، فإن تقديم كلام الشخصيات

وأفكارها يجب أن يكون فعلياً ملحقاً بالمستوى "النفسي". وكما قلنا، فإن المستوى الزمني لن يتم تناوله هنا، وبالتالي، فسنبدأ بتحليل وجهة النظر المكانية، وهذا هو المستوى الأسهل على الفهم والاستيعاب، والذي يعتمد بوضوح شديد على بنيات لغوية معينة في تشكله.

إن البعد المكاني من المنظور الزمان ـ مكاني (Spatio-Temporal) يتطابق مع وضع المعاينة (Viewing Position) في الفنون البصرية. فمثلما يتم تشكيل اللوحة بنيوياً بحيث يبدو الناظر وكأنه يرى بعض الأشياء عن قرب، وبعضها الآخر عن بعد، بعضها مُرّكّز، وبعضها الآخر أقل وضوحاً؛ وبالتالي فإن العين تتحرّك من جزء من اللوحة إلى جزء آخر بتعاقب طبيعي ظاهر ـ بالطريقة نفسها، يقود تنظيمُ اللغة الشخصَ الذي يقرأ رواية تُصَوِّر أشياء، وأناس، وبنايات، وطبيعة، وغيرها، إلى تخيل هذه الأشياء وكأنها متواجدة وفقاً لعلاقات مكانية معينة تربطها بعضها مع بعض من جهة، ووفقاً لموقع المعاينة الذي يشعر بأنه يحتله من جهة أخرى. وفي المقطع التالي، التصويري بامتياز، والذي يشكّل المشهد الافتتاحي في رواية، نستطيع أن نتعرّف بسهولة على أجزاء اللغة التي تسهم في بناء وجهة النظر المكانية:

تمتد نهاية منحدر حرجي تحت السلسلة الجبلية الشرقية من الوادي الضيق العميق، حيث كانت دوماً شديدة الانحدار وصخرية للمحراث. أصبحت الآن أحراشاً طويلة مزروعة بالأشجار، معظمها من الزان. ينحدر الحقل من سور الأشجار، شرقاً، بانحناء خفيف، هابطاً حتى البوابة المفتوحة على زقاق فيش ـ أيكر. كانت المعاطف الغامقة مطروحة هناك قبالة السياج، تغطي مرطبان عصير التفاح وصرة العشاء، وإلى جانبها المنجلين اللذين استعملا لتشذيب

الأسيجة التي كانت ما تزال ندية في وقت مبكر من ذاك الصباح. لقد صار نصف محصول القمح محصوداً الآن. جلس لويس جاثياً خلف حصادته القرمزية كالحة اللون، منحنياً على بحر السويقات الشقراء باحثاً عن حجارة، ويده على مقبض الجزازة، ودائماً على استعداد لرفع الشفرة. كابتن احتاج بالكاد إلى اللجام؛ سنوات طويلة من الكدح، على هذا النحو، يرزح تحت الزرع الجديد المحاذي لأذنين ما تزالان منتصبتين. عند الزوايا فقط بكى لويس، بهدوء، مُوَجِّهاً الحصان العجوز ليستدير. وسالي، الفرس الأصغر سناً، التي ساعدت في الأراضي الأكثر انحداراً، وقفت مربوطة إلى شوكة ليست بعيدة عن البوابة، تقضم السياج، وتهف ذيلها بشكل متقطع.

اللبلاب تسلق سويقات الذرة؛ الأشواك المزهرة، الخشخاش الأحمر؛ وتمدد في الأسفل على بنفسج حقل الذرة الصغير المسمى بزهرة الثالوث؛ إضافة إلى زهرة الحواشي الزرقاء وكزبرة الثعلب القرمزية، وعين القط، وعشبة البصيرة. كان اسم الحقل أولد باتش (العجنة القديمة) ـ العجنة مِن يخبز، فالخبز السنوي الخاص بمزرعة قديمة ما كان يزرع هنا دائماً. والاسم الذي تنبأت به السماء كان كاليفورنيا؛ الأزرق الإمبراطوري الثابت في آب.

وهناك أربعة أشكال في الحقل، عدا عن لويس على الحاصدة ـ الحازمة (John Fowles, *Daniel Martin*, 1977, pp. 7-8).

هذا المقطع الوصفي يستمر على مدى صفحتين أخريين، مقدماً تدريجياً أربعة رجال، وصبياً، وحصانين يحصدون في الحقل، ومتفرجاً عابراً ينظر إليهم من خارجه. وستلاحظ، إن قرأت المقطع كاملاً، تبادلاً شبيهاً بالأمواج بين المنظورات البصرية، تبدأ بوهم "اللقطة البعيدة"، وتنتقل إلى لقطة "عن قرب" إذ يتم تقديم كل واحد من الأشخاص بالتناوب، إضافة إلى مشاهد عن بُعْد تتم

موضعتها بين كل تصوير وما يليه. والجمل الافتتاحية الأربع تعطي مخططاً عاماً للحقل: سلسلة من الجبال تنتهي بمسرب ضيق من الأشجار من الشرق، والحقل نفسه منحدر تدريجي باتجاه الغرب، ومحاط بسياج فيه بوابة. ويُقَدَّم المشهد العام من خلال تسمية ملامح الطبيعة نفسها ("السلسلة الجبلية"، "الوادي الضيق العميق"... إلخ)، وكذلك عن طريق الاستعمال المجازي لبعض المصطلحات الأخرى ذات الإيحاءات الهندسية القوية والواضحة ("سور"، "انحناء خفيف"، "بحر"، و"زوايا" في ما بعد)، وعن طريق عدد محدود من صفات الحجم والشكل ("طويلة"، "شديدة الانحدار"، "الأكثر انحداراً"). والإشاريات (قارن بصفحة 140–142 أعلاه من هذا الكتاب) بارزة جداً. فمكونات هذا المنظر الطبيعي تتماسك بعضها مع بعض عن طريق أشباه الجمل التي تشير إلى العلاقات المكانية والاتجاهات: "تحت السلسلة الجبلية"، "ينحدر الحقل من سور الأشجار"، "هابطاً حتى البوابة المفتوحة على زقاق فيش ـ أيكر"... إلخ. ومثل هذه المركبات المكانية متواترة على نحو استثنائي في أرجاء هذا المقطع الوصفي وما يشبهه، ولها وظيفة ثنائية: أولاً، عن طريق التواتر المحض، وبالتعاون مع أنماط أخرى من الإشاريات ("حيث"، "شرقا"، "هناك"، هلم جرا)، تُصِرّ هذه المركبات على المحتوى المكاني للمقطع النثري، بمعنى أنها تبرز محور تمثيل مكان ما وأجزائه المكوِّنة. ولكن أشباه الجمل والظروف المكانية لا تقوم بمجرد **الإشارة** (Refer) إلى المواقع، بل وتقوم أيضاً **بوصلها** (Relate)، وبما أن النص منظم وفقاً للتتابع، فإن القارئ الذي يتصفحه من اليمين إلى اليسار يؤخذ من مكان إلى آخر بترتيب معيّن، له نقطة بداية، وتطور تال له، وهو ما يوحي بموقع معاينة أوّليّ، ومن ثم سلسلة من التصورات التي تنطلق من ذلك الموقع. وفي مثالنا، فإن عين القارئ تُقاد من نقطة مطلة من أعلى الحقل، ثم

بمحاذاة "سور الأشجار"، ومن ثم نزولاً باتجاه السياج وما حوله من معاطف، وطعام، وأدوات محفوظة إلى جانبه. والتتابع الذي تقدمه الأسماء/ الحروف ذات العلاقة بالمكان تسانده بعض الأفعال الإشارية (Deictic Verbs) البسيطة التي تشير إلى حركة في اتجاه معين، أو مَوْقَعَة (Positioning) معينة؛ "تمتد. . . تحت"، "ينحدر الحقل من. . . هابطاً"، "تغطي". لاحظ كيف أن "تغطي"، وهي كلمة عادية جداً، تُلمّح إلى النظر من أعلى: فالمراقب يرى المعاطف فوق الطعام. وعندما تصل عين المراقب إلى السياج، تتحرك، لزوماً، راجعة إلى وسط الحقل ("لقد صار نصف محصول القمح محصوداً الآن") لتُركِّز على لويس الجالس فوق الحصّادة. وعند هذه النقطة يصبح التركيز عموماً على وضعه الجسماني ـ "جاثياً"، وغيرها ـ إلا أن الفعل "منحنياً" يتحول إلى منظوره هو: إنه ينظر إلى الذرة في الأسفل باحثاً عن حجارة، وما يراه هو، وهو غير ما يمكن المراقب البعيد أن يراه، يتم وصفه بالتفصيل في الفقرة الميكروسكوبية التالية: "اللبلاب. . .الأشواك المزهرة. . .في الأسفل، بنفسج حقل الذرة الصغير. . .". ثمة اختلاف مُلْفِت في الدرجة هنا، ولكن سرعان ما يتحرك المنظور مبتعداً مرة أخرى ليلقي نظرة على المشهد الواسع؛ "هناك أربعة أشكال. . ." وفي الفقرة التالية، "يعملون في فريقين، على الجانبين المتقابِلَين للحقل، أحدهما باتجاه عقارب الساعة، والآخر عكسها، يحزمون" وهو كما يتضح وجهة نظر شاملة للمراقب الذي ينظر من أعلى ومن مسافة بعيدة.

يستحق المقطع كاملاً دراسة عن كثب للتعرف على آليات هذه الحركات البصرية والانتقالات. فتحكّم المؤلف بإدراك القارئ ـ التركيز، والمسح، وتصفح العلاقات ـ صارم جداً، ويعتمد على حيل لغوية، رغم أنها بسيطة جداً، إلا أنها لاممألفة بوضوح، لأن اللغة

توجهنا بأن ندرك متوخين الحذر، والوضوح، والبطء، والصلة.

(ومصدر آخر غني بتقنيات المنظور المكاني هو رواية *Titus Groan* لميرفن بيك (Mervyn Peake) ـ الذي كان رساماً أيضاً ـ والتي سنأخذ منها أمثلة لأغراض أخرى في مكان لاحق من هذا الفصل).

والمستويان الأكثر جوهرية مقارنة بوجهة النظر المكانية، والأكثر تعقيداً بسبب تداخلهما، هما المستويان **الأيديولوجي والنفسي** لوجهة النظر. سوف نقدّم، بإيجاز، **الأيديولوجيا** أولاً، مؤجلين أجزاء شتى من طرحنا إلى حين تعرضنا للتصنيفات ذات الصلة من وجهة النظر النفسية، وإلى الفصل 11. والمعنى الأساسي للأيديولوجيا كنا قد قدمناه في الفصل 2. ونحن لا نقصد بالأيديولوجيا المعنى الازدرائي للكلمة ("الوعي الزائف"، أو "التوهم")، بل نعني بكل بساطة نظام المعتقدات، والقيم، والتصنيفات الذي يفهم الشخصُ، أو المجتمعُ، العالمَ عن طريق الإحالة عليه (النظام). وكما رأينا سابقاً، فإن اللغة تلعب دوراً حاسماً في استقرار الأيديولوجيا، وإعادة إنتاجها، وتغييرها. في ضوء ذلك، عندما نتحدث عن وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي في نص سردي، فإننا نقصد توليفة القيم، أو نظام المعتقدات، الذي تنقله لغة النص. فرواية ما، على سبيل المثال، تعطي تأويلاً للعالم الذي تصوره، وهذه حقيقة ذات مكانة مركزية في الأوصاف التأويلية التي يقدمها نقاد الأدب. إن محتوى الأيديولوجيا ـ مسيحية تولستوي (Tolstoy)، احتفاء لورنس بالجنسية، شجب أورويل للنزعة الشمولية، وما شابهها ـ هو أحد الأمور التي يجب تحديدها، والتحليل اللغوي يمكن أن يكون فعالاً جداً في البرهنة على وجود مثل هذه المحاور والأفكار.

ثمة أسئلة أخرى تطرح نفسها عند تدارس وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي. فهناك أسئلة متعلقة **بالتبئير**. **فَمَنْ**، داخل البناء

الإنشائي للعمل (Compositional Structure)، يمكن اعتباره وسيط الأيديولوجيا هل هو المؤلف متحدثاً من خلال الصوت السردي، أم أنه شخصية أو شخصيات؟ ومِنْ ثم، هل هناك تصور واحد للعالم مهيمن على النص، أم تعدد في المواقف الأيديولوجية؟ إن الحالات الأقل إثارة للاهتمام هي تلك التي يُسْقِط فيها النص توليفة معيارية واحدة من القيم التي يحكم من خلالها على جميع المشاهد، والأحداث، والشخصيات: مثل هذه الحالات نادرة الوجود، ومن بين الروايات الهامة، يتبين أن تلك التي يمكن أن نصفها بمثل أحادية الأيديولوجيا هذه هي في الحقيقة إما معقدة أو تهكمية ـ "فيلدنغ"، المؤلف ـ الشخص الذي يعلق بلا توقف في رواية **توم جونز**، وسترذر، الوعي المركزي في رواية **السفراء** (*The Ambassadors*) لهنري جيمس (Henry James). أما البناء الأيديولوجي المتعدد (Plural Ideological Structure) فهو أكثر إثارة للاهتمام دون أي شك، وخاصة عندما تكون أنظمة القيم المختلفة التي يعبّر عنها في العمل على علاقة تصادمية نوعاً ما. وهذا هو مفهوم تعدد الأصوات، أو تعدد الألسن، عند باختين. ففي رواية **أوقات صعبة** لديكنز، مثلاً، تمثل مجموعات مختلفة من الشخصيات عدداً من النظريات الاجتماعية المختلفة وتعبر عنها: يمثل غرادغرايند وباوندرباي قيم النزعة الشمولية والرأسمالية التصنيعية؛ ويمثل ستيفن بلاكبول وريتشل الولاء والحنان؛ أما أناس السيرك فلهم العفوية والابتهاج؛ وهلم جرا. ووجهات النظر هذه، والتي يتم التعبير عنها بعدد من الأساليب اللغوية المتميّزة والمتباينة، تتحدى ويناقض بعضها بعضاً باستمرار، مما يعطي الرواية بناء حجاجياً وديناميكياً، لا نجد فيه تصوراً شاملاً واحداً للعالم تخضع فيه كل الفلسفات إلى وجهة نظر واحدة، وإنما نطاق من الرؤى المتناوبة والمتفاعلة عن الحياة.

ووجهة النظر على المستوى الأيديولوجي تتجلى في طريقتين متمايزتين تمايزاً واضحاً، إحداهما مباشرة، والأخرى أقل مباشرة. وكلا الطريقتين اللتين ترسيان المنظور الأيديولوجي يمكن تحديدهما بوضوح في مناطق معينة من البناء اللغوي.

في الحالة الأولى، قد يشير سارد ما، أو شخصية ما، مباشرة، إلى أحكامه ومعتقداته، وذلك عن طريق استعماله لأنواع شتى من البنيات المُوَجِّهة (Modal Structures). والتوجيهية (قارن بصفحة 138-140 من هذا الكتاب) عبارة عن مجموعة قواعد تُنَظِّم صراحة التعليق، أي الوسائل التي يعبر الناس من خلالها عن درجة التزامهم بصدق المحتويات القضوية التي ينطقون بها، وآرائهم عن استحسان الأوضاع القائمة التي يشيرون إليها من عدمه. ويتمثل ذلك في المقولتين التاليتين على التوالي، "سير آرثر خسر **بالتأكيد** ثروته على طاولة اللعب"، و"مقامرته كانت **كارثية** على العائلة". لقد وضعنا خطاً تحت الكلمات الموجِّهة: تنتمي هذه الكلمات إلى قسم متخصص جداً من المعجم، وهي واضحة للعيان. وأشكال التعبيرات الموجِّهة تشمل:

مُساعِدات مُوَجِّهة (Modal Auxiliaries): قد، ربما، يجب، س (أفعل)، سوف، وجب، يحتاج، يجب عليه، وغيرها. هذه الكلمات تشير إما إلى الحذر أو الثقة، وبدرجات متفاوتة: شيء ما قد يحدث، سيحدث، يجب أن يحدث. لاحظ أن الموجِّهات المُثْبَتة بشدة من مثل "يجب" تنطوي على معان إضافية من الضرورة أو حتى الإلزام، وعليه فإن متكلماً يستعمل مثل هذه الكلمة ليشير إلى حكمه من زاوية اليقين أو الصدق، يمكنه، بالتزامن، أن يعبر عن موافقته على الأشياء التي يتم الكلام عنها أو المطالبة بها.

ظروف مُوَجِّهة (Modal Adverbs) **أو ظروف جملة** (Sentence Adverbs): بالتأكيد، من المحتمل، مؤكداً، لربما، وغيرها. وهناك

أيضاً نُسَخ صفاتية/ نعتية في مركبات من مثل "من المؤكد أن...".

الصفات التقييمية والظروف (Evaluative Adjectives and Adverbs): محظوظ، لحسن الحظ، صاحب حظ، للأسف، وغيرها الكثير.

أفعال العِلْم، التنبؤ، التقييم (Verbs of knowledge, Prediction, Evaluation): يبدو، يؤمن، يخمن، يتنبأ، يوافق، يبغض، وغيرها.

الجمل التعميمية (Generic Sentences): هي محتويات قضوية مُعَمَّمَة تَدَّعي حقائق عالمية، وغالباً ما يتم إنشاؤها في تراكيب تُذَكِّرنا بالأمثال أو القوانين العلمية: "الدَيْن عادة ما يُفْقِدُك مالك وصديقك،| والاقتراض يُبْهِت أصول التدبير" (بولونيوس من **هاملت** لشكسبير)؛ "في عمر السادسة عشرة، حتى العقل الذي يكون الأقوى انجذاباً للحقيقة لا يمكنه النجاة من الأوهام والإطراء الذاتي..." (George Eliot, *The Mill on the Floss*). وغالباً ما تكون الجمل التعميمية تهكمية بجلاء، مثل الجملة الافتتاحية من رواية **كبرياء وتحامل** المقتبسة أعلاه (ص 139 من هذا الكتاب). وحيثما لا يكون التهكم مقصوداً، فإن الكاتب ينحو بالتركيب بعيداً عن الشكل الأمثالي (Proverbial Form)، فيجعل بذلك الجمل التعميمية أقل حضوراً. وجورج إليوت عادة ما تفعل ذلك: مثلاً، من الفصل نفسه من *The Mill on the Floss*، "كان صباحاً مظلماً، وبارداً، وضبابياً، على الأرجح أن ينتهي بالمطر - وأحد تلك الصباحات التي يلتجئ فيها حتى الأشخاص السعداء إلى آمالهم" (لقد وضعنا خطاً تحت الجملة التعميمية المُعَدَّلة). ومن جمل من مثل هذه، يبني القارئ تراكمياً صورة عن مخزون "الحس البديهي" (أعني الأيديولوجيا)، الذي تعتمد عليه جورج إليوت في تقديمها لعالم شخصياتها وتقييمها له.

(لمثال آخر عن العلاقة بين التوجيهية والبناء الأيديولوجي، راجع المقطع من رواية **توم جونز** لفيلدنغ الذي وظفناه في نقاشنا لحوار المؤلف مع القارئ، ص 254–255 من هذا الكتاب).

ثمة معنى لعله أكثر إثارة للاهتمام تشير من خلاله اللغة إلى الأيديولوجيا، أو، في الأدب، إلى تصورات المؤلف أو الشخصيات عن العالم. وهذا ما وصفته بأنه طريقة "أقل مباشرة". فالأدوات المُوَجِّهة التي ناقشناها للتو **تعلن عن المعتقدات** صراحة (رغم أنها تهكمية أحياناً)؛ وفي المقابل، فإن أقساماً أخرى من اللغة، بشكل غير مباشر ولكن مقنع، يمكن أن نعتبرها من **أعراض** النظرة إلى العالم: لقد درجت الأسلوبيات تقليدياً على الافتراض بأن الطرق المختلفة التي يعبر بواسطتها الناس عن أفكارهم تشير، عن وعي منهم أو دون وعي، إلى شخصياتهم ومواقفهم. فالكاتب قد يبتكر سارداً، أو شخصية، تُعَبِّر لغته عن وجهة نظر خاصة أو انفرادية؛ وقد يعدّل الأسلوب، مع تقدّم الكتاب، للتعبير عن التطور الأيديولوجي. وقد طوّر النقد اللساني، وبتأثير من نموذج التحليل الذي وضعه م. أ. ك. هاليداي، تقنيات معقدة لوصف الأيديولوجيا الضمنية. وهذا موضوع بالغ الأهمية لدرجة أننا احتفظنا بجزء كبير من النقاش الخاص به حتى الفصل 11 الذي يتناول اللغة والنظرة إلى العالم. وأستطيع، رغم ذلك، الإشارة إلى مثالين مألوفين جداً لتوضيح الفكرة بعجالة. ففي رواية ***A Portrait of the Artist as a Young Man***، يغيّر جويس الأسلوب تدريجياً ليعكس التطور الفكري لستيفن ديدالوس إذ ينمو من طفل إلى طالب في الجامعة، أي من الوعي المحدود للطفل مروراً بارتباك وعزلة الولد في المدرسة، والمراهق المتوهم والمنغمس في الملذات، وحتى طالب الجامعة الدوغمائي الغريب. وكي نركز أكثر على نص بعينه، لنتمعن الجمل

الافتتاحية المشهورة من **الصخب والعنف** *(The sound and the Fury)* لفوكنر (Faulkner):

من خلال السياج، بين المساحات الفارغة في الزهرة الملتوية، كنت أستطيع أن أراهم يضربون. كانوا يقبلون نحو المكان الذي كان فيه العَلَم وأنا سرت بمحاذاة السياج. لستر كان يصطاد في العشب إلى جانب شجرة الزهرة. أخرجوا العَلَم، وكانوا يضربون. ومن ثم أرجعوا العَلَم إلى مكانه وذهبوا إلى الطاولة، وهو ضرب والآخر ضرب. ثم تابعوا السير، وأنا سرت بمحاذاة السياج. لستر رجع عن شجرة الزهرة وسرنا بمحاذاة السياج وهم توقفوا ونحن توقفنا ونظرت من خلال السياج بينما كان لستر يصطاد في العشب[2]. (وليام فوكنر، **الصخب والعنف**، 1931).

إن الشخصية التي يتم تبئير هذا الجزء من السرد من وجهة نظرها هو بنجي، رجل في الثالثة والثلاثين من عمره لكنه بعقل طفل صغير. ومن الواضح أن فوكنر قد صاغ لغته بطريقة توحي بمحدودية فهم بنجي للعالم من حوله. إلا أن الأسلوب ليس مفككاً بطريقة اعتباطية، وإنما هو على أنساق منتظمة في بعض جوانب البناء. وأكثر ما يلفت انتباهنا هو الشذوذ المتسق في مسألة **التعدي**: نكاد لا نجد

(2) ترجم جبرا إبراهيم جبرا هذا النص على النحو التالي: "من خلال السياج، بين فسحات الزهور المتثنية، كنت أراهم يضربون. كانوا يقتربون من العلم ومشيت أنا بمحاذاة السياج. كان لستر يبحث في العشب قرب شجرة الورد. رفعوا العلم من مكانه، وراحوا يضربون. ثم أعادوا العلم إلى مكانه وذهبوا إلى المستوى. فضرب أحدهم ثم ضرب الآخر. ثم ابتعدوا، ومشيت بمحاذاة السياج. وجاء لستر من شجرة الورد ومشينا بمحاذاة السياج. فتوقفوا وتوقفنا ونظرت من خلال السياج بينما راح لستر يبحث في العشب". انظر: وليم فوكنر، **الصخب والعنف**، ترجمة وتقديم جبرا إبراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983)، ص 47.

أفعالاً متعدية مع مفعول به، بل نجد رجحاناً للأفعال اللازمة ("يقبلون"، "سرت"، "يصطاد"... إلخ) وفعلاً متعدياً واحداً ("ضرب") المستعمل بتكرار دون مفعول به، وهو ضرب من اللَحْن (Ungrammaticality). ومما يتم التلميح إليه ضمنياً هو أن بنجي لا يمتلك الحس بالأفعال وآثارها على الأشياء: أي أنه لا يمتلك إلا فهماً محدوداً لمفهوم السببية (Causation). ثانياً، يستخدم بنجي الحشو **والإطناب** (Circumlocution) للإشارة إلى الأشياء التي لا يعرف لها اسماً محدداً: "المساحات الفارغة في الزهرة الملتوية"، "المكان الذي كان فيه العَلَم"، "شجرة الزهرة". ومضمون هذا هو أن بنجي يتقن جزءاً فقط من تصنيفات مجتمعه للأشياء. ثالثاً، يستعمل بنجي **الضمائر الشخصية** بطريقة شاذة ـ "...كانوا...كانوا..كانوا....كان...الآخر..."[3] ـ دون أن يعيّن الأشخاص الذين تشير إليهم هذه الضمائر، ودون أن ينوّع في الكلمات التي يستعملها للإحالة عليهم. رابعاً، إن كلمات **الإشارة** التي يستعملها ـ "من خلال... بين... يقبلون نحو المكان... سرت بمحاذاة"... إلخ ـ لا تشكل في مجموعها صورة مفهومة لمواقع وتحركات لاعبي الغولف أو موقعه وتحركاته هو ولستر. إن بنجي مشوش بالمعنى الحرفي للكلمة، ولا يعي موقعه وعلاقاته ضمن سياق ما. إن هذه الجوانب الأربعة من البناء التي تشخّص تصور بنجي للعالم ـ التعدي، التصنيفات المعجمية، المرجعية، والإشاريات ـ تتردد في بنى لغوية أخرى للأيديولوجيا، كما سنرى في الفصل 11.

نأتي الآن إلى الصنف الثالث من "وجهة النظر"، تلك التي يسميها أوسبنسكي "النفسية"، أو وجهة النظر "الإدراكية"

---

(3) الشذوذ ناتج من عدم تحديد الأشخاص الذين تحيل عليهم هذه الضمائر.

(Perceptual) (ولعل المصطلح الأخير هو الأفضل). وتتوافق هذه عموماً مع "تبئير" جينيت، وتسمح لنا بأن نناقش بعض قضايا السرد التي طالما شغلت نقاد الأدب الأنجلو - أمريكيين. وهذه معنية بسؤال من هو الذي يتم تقديمه كمراقب للأحداث في سرد ما، سواء أساردا كان أم شخصية مشاركة؛ وشتى أنواع الخطاب المرتبطة بعلاقات مختلفة بين السارد والشخصية. وبقصد الإيضاح ليس إلا، فقد قمنا بتقسيم الحقل إلى فئتين، وكل منهما مقسّمة إلى نمطين فرعيين؛ ولكن علينا أن نشدّد أنه على الأرجح ألا نجد نصاً يمثّل أي نمط بمفرده على نحو صاف ومتسق: فمثل هذا الاتساق يمكن اعتباره تقنية مستحيلة، وقدرة خارقة تتطلب جهداً عظيماً وألمعية، في وسيط شديد التعقيد كاللغة. وعلى أي حال، فإن كثيراً من الاهتمام، في النصوص السردية المتخيلة، ينصب على التحولات، والتباينات، والتوترات بين الصيغ المتنوعة من الرؤية ضمن النص، كما سنرى في الاقتباس المأخوذ من *Titus Groan* لميرفن بيك الذي نحلله في نهاية هذا الفصل.

والتمييز الأساسي هنا بين المنظورين **الداخلي** (Internal) **والخارجي** (External). ويقدم أوسبنسكي هذا التمييز، دون ذكر لتعقيداته الإضافية، كما يلي:

عندما يبني المؤلف سرده، يكون أمامه عادة خياران: قد يبني أحداث السرد وشخصياته متعمداً من خلال وجهة النظر الذاتية لوعي فرد معين (أو مجموعة من الأفراد)، أو قد يصف الأحداث بأعلى قدر ممكن من الموضوعية. بمعنى آخر، قد يستعمل توليفة افتراضات (*donnée*) مدارك وعي واحد أو أكثر، أو قد يستعمل الحقائق كما هي معروفة بالنسبة إليه (*A Poetics of Composition*, p. 81).

السرد "الداخلي" إذاً، سرد من وجهة نظر في حدود وعي شخصية ما، يبين مشاعرها تجاه أحداث القصة وشخصياتها، وتقييمها لهما (وهو ما سنطلق عليه النوع (أ))؛ أو هو سرد من وجهة نظر شخص لا يكون شخصية مشاركة، ولكن لديه علم بمشاعر الشخصيات ـ سارد ما، أو ما يُدْعَى المؤلف "العليم" (النوع (ب)). أما وجهة النظر "الخارجية" فتنقل الأحداث، وتصف الشخصيات، من موقع خارج وعي أي من الأبطال، وبدون أي إمكانية متميزة للوصول إلى مشاعرهم الخاصة وآرائهم (النوع (ج))، وفي بعض الأحيان يتم التشديد فعلياً على محدودية المعرفة المؤلفية (Authorial)، أي عدم القدرة على الوصول إلى أيديولوجيات الشخصيات (النوع (د)).

والشكل الأكثر ذاتية من المنظور الداخلي، النوع (أ)، يتكوّن إما من **سرد بضمير المتكلم** من قبل شخصية مشاركة، أو من **سرد بضمير الغائب** يصطبغ بقوة بواسِمات (Markers) خاصة بتصور الشخصية للعالم، أو الذي يحتوي على **الخطاب الحر غير المباشر** (Free Indirect Discourse)، أو **حوار ذاتي داخلي** (Internal Monologue) (انظر ص 283–288 من هذا الكتاب). وتنوع ضمير المتكلم يتميز **إشارياً** عن طريق الاستعمال البارز لضمائر المتكلم المفردة، ولربما بعض الاستعمال للمضارع، الذي يُحِيل على "الزمن الحاضر" لفعل السرد (بدلاً من الإحالة باتساق على الزمن الماضي للأحداث المسرودة). وحضور سارد مشارك يمكن أن يسلّط الضوء عليه عبر **التوجيهية** المبرّزة للتشديد على أحكامه وآرائه. وثمة إحالة على مشاعر وأفكار الشخصية ـ السارد من خلال استعمال **أفعال الحس والإدراك** (*verba sentiendi*) (أفعال تدل على الإحساس، انظر أدناه) ـ وهذه ذاتية ظاهرة الوضوح. واختيارات

الأدائية المعجمية[4] (Diction) يمكن أن تفرّد (Individualize) السارد كنمط نفسي معين أو كعضو في طبقة اجتماعية ما. أخيراً، الأنساق التركيبية، مثل **التعدي**، وغيرها، قد تهب الشخصية موقعاً أيديولوجياً معيناً (قارن بنقاشنا لبنجي أعلاه، وفصل 11 أدناه من هذا الكتاب). ومعظم هذه الخصائص اللغوية "للنمط الداخلي (أ)" نجدها في تقديم نِك كاراوي لنفسه في الصفحات الأولى من رواية **غاتسبي العظيم** (*The Great Gatsby*) لسكوت فيتزجيرالد (Scott Fitzgerald) (1925):

في سنوات حياتي الأكثر شباباً وهشاشة، أعطاني والدي نصيحة ما زلت أقلبها في ذهني منذ ذلك الحين.

"عندما تشعر برغبة في انتقاد أي شخص"، قال لي، "تذكّر أن كل الناس في هذا العالم لم يحظوا بالمزايا نفسها التي حظيت بها."

لم يقل أكثر من ذلك، ولكن التواصل لم ينقطع بيننا وعلى نحو غير معتاد وإن بطريقة متحفظة، ولقد فهمت أنه قصد بكثير مما قال. ونتيجة لذلك، فإني ميّال إلى التحفظ على كل الأحكام، عادة فتحت أبواب عدد من الطبائع الفضولية وجعلتني ضحية عدد ليس بقليل من ثقيلي الظل المتمرسين. والعقل الشاذ يستشعر هذه الخصلة بسرعة ويلصق نفسه بها عندما تظهر في الشخص السوي، وهكذا صادف عندما كنت في الجامعة أن أُتهمت ظلماً بأني سياسي، لأني كنت مطّلعاً على المعاناة الخفية لرجال جامحين، ومغمورين. ومعظم الأسرار التي أسرّوا لي بها لم أكن أسعى للحصول عليها ـ وكثيراً ما تظاهرت بالنوم، أو الانشغال، أو الاستخفاف العدائي كلما أدركت

---

(4) طريقة (أسلوب) الإلقاء في الكلام، والتعبير في الكتابة أو التأليف أو الكتابة.

عن طريق علامة لا تخطئ أن بوحاً حميماً كان يلوح في الأفق؛ لأن البوح الحميم عند الشباب، أو على الأقل الألفاظ التي يعبرون من خلالها عنه، غالباً ما تكون مُنْتَحَلة يشوهها كبت بائن. والتحفظ على الأحكام مسألة أمل لا ينقطع. وما زلت أخشى بعض الشيء من تفويت أمر ما إن نسيت، مثلما اقترح والدي بترفع، وأنا أردد بترفع، أن إحساساً باللياقة الأدبية الأساسية قد قُسِّم بين البشر بشكل غير متساو ساعة الولادة"[5].

إن شكلاً من ضمير المتكلم "الأنا" يرد في كل جملة باستثناء واحدة، وغالباً أكثر من مرة. والتوجيهية بارزة جداً في مجالين؛ الصفات التقييمية والظروف، والجمل التعميمية. والموجهات التقييمية تشمل "الأكثر هشاشة"، "على نحو غير معتاد"، "الفضولية"، "ثقيلي الظل المتمرسين"، "الشاذ"، "السوي"، "ظلماً"... إلخ. والجمل التعميمية متواترة بشكل كبير: "كل الناس..."، "العقل الشاذ..."، "لأن البوح الحميم..."، "التحفظ على الأحكام..."، "إحساساً باللياقة الأدبية الأساسية...". ومن المفارقة أن نِك يؤمن بأنه "ميّال إلى التحفظ على كل الأحكام"، في الوقت الذي يقدم فيه باستمرار تصريحات عن الحياة وعن الناس وبأسلوب يفوق في تعاليه الخيال. فمفرداته ـ رزينة بعض الشيء ورسمية وأخلاقية ـ تطابق هذا التشخيص الذاتي المتهكم مطابقة تامة؛ والتأثير تأثير تراكمي، عوضاً عن كونه موضعي البروز، ويُشْتَق من مركبات من مثل "متواصلين على نحو غير معتاد"، "مُطَّلِعاً"، "تظاهرت"، "البوح الحميم"، "منتحلة"، "اللياقة الأدبية الأساسية". ويتلاءم مع

---

(5) للاطلاع على ترجمة أخرى للنص نفسه انظر: سكوت فيتزجيرالد، **غاتسبي العظيم**، ترجمة نجيب المانع، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا (بغداد: مكتبة الجوادي، 1962)، وقد صدرت للرواية عدة ترجمات عربية أخرى.

تصور نِك للعالم أيضاً هذا التركيب النحوي المدروس، والأدبي نوعاً ما. فالواحد منا يدهش، مثلاً، من المركبات مزدوجة الصفة مثل "الأكثر شباباً وهشاشة"، ومن المركبات المتوازية المتساوية الكثيرة: "الطبائع الفضولية... ثقيلي الظل المتمرسين"، "العقل الشاذ...الشخص السوي"، "مثلما اقترح والدي بترفع، وأنا أردد بترفع". كذلك جاءت الجمل التعميمية على شاكلة التركيب الصارخ للأمثال؛ فثمة ما هو أكبر من مجرد مسحة من بولونيس[6] في نِك كاراوي. أخيراً، تشتمل لغة نِك على عدد من أفعال الحس والإدراك، كما يسميها أسبنسكي: وهي كلمات تدل على المشاعر، والأفكار، والمدارك، وتعمل كمؤشرات أولية على وجهة نظر ذاتية. ونِك، المنهمك بنفسه وصورته، يشير كثيراً إلى السيرورات الداخلية الخاصة به: "أقلبها في ذهني"، "فهمت"، "ميّال"، "ضحية"، "أدركت"، "أخشى". لاحظ أن كثيراً من هذه الكلمات تفيد معنى التأمل والحكم. وفي ضوء السياق التهكمي الذي ابتكره فيتزجيرالد، فإننا ملزمون بالشك في موضوعية شخص شديد الوعي بذاته، وواثق من نفسه إلى درجة عالية، ويتمتع ببعد نظر ملفت في تصريحاته.

أما لغة بنجي فتمثّل نوعاً مختلفاً من منظور ضمير المتكلم الذاتي. فمثلما رأينا، لم يكن التركيز هناك على التوجيهية الصريحة والأحكام الشخصية بقدر ما كان تركيزاً على بناء تراكيب ودلالات شوّهَتْ جذرياً على نحو يحاكي أنساقاً عجيبة من التفكير والإدراك. وهذا التكييف للغة بحيث تنحى نحو الإيهام بسيرورة ذهنية مجربة تجريباً مباشراً هو التقنية المركزية في النمط المألوف من وجهة النظر الداخلية المعروفة **بتيار الوعي** (Stream of Consciousness)، أو

---

(6) شخصية في مسرحية هملت لشكسبير، ويعرف عنه بأنه مخطئ في كل أحكامه.

الحوار الذاتي الداخلي. والتنويع الجويسي (Joycean) المرتبط بليوبولد بلوم في رواية جويس، **عوليس** (1922)، تقدّم لنا أفضل الأمثلة المعروفة؛ فضمن سرد بضمير الغائب، ثمة تحولات مفاجئة إلى خطاب ضمير المتكلم، والتي يتكلم فيها بلوم عن أفكاره ضعيفة الترابط وغير المكتملة:

واصلَ السير. بالمناسبة، أين قبعتي؟ لا بد وأني وضعتها فوق المشجب. أو أنها مرمية على الأرض. غريب، لا أتذكر ذلك. شماعة الممر مليئة. أربع مظلات، معطف المطر الخاص بها. جلب الرسائل. جرس متجر دراغو يدق. غريب فقد كنت أفكر في تلك اللحظة. شعر بني ملمع بالبرليانتن فوق ياقته. استحم للتو وحسّن من مظهره. أتساءل ترى هل سيكون عندي وقت للاستحمام هذا الصباح. شارع تارا. ذلك الشاب في شباك التذاكر هناك هرّب جيمس ستيفنز يقولون. أوبراين.

لديه صوت عميق ذاك الفتى دلوغاز. الأجندة ما هي؟ الآن، آنستي. متحمس.

النمط الثاني من المنظور الداخلي، النمط (ب)، يختلف عن النمط (أ) في كونه سرداً بضمير الغائب بانتظام، من قبل مؤلف "عليم" يَدَّعي أنه يعلم ما يدور في رؤوس الشخصيات، ويخبر عن دوافعهم ومشاعرهم. والإشاريات والتوجيهية، ببساطة، ملك المؤلف ـ السارد، الذي يستطيع نتيجة ذلك أن يموضع نفسه في موقع أيديولوجي وزمان ـ مكاني مستقل عن الشخصيات. غير أن التوجيهية المؤلفية ليست بارزة (قابل ذلك بالنمط الخارجي (د) أدناه)، لأن التركيز على الشخصيات، وليس على الموقع الذي يتم وصفها منه. وبدرجة تنقص أو تزيد، فإن المؤلف يقدم تفسيراً لسيرورات الشخصيات الذهنية، ومشاعرها، ومداركها، وعليه فإن الواسِم اللغوي الأبرز لهذا التنويع من السرد الداخلي هو حضور **أفعال**

الحس والإدراك التي تفصّل الغايات، والعواطف، والأفكار. في المقتطف التالي من *(Titus Groan)* لميرفن بيك (1946)، يتمعن الصبي عامل المطبخ ستيربايك، الذي يوشك على الفرار من الأسر عن طريق تسلّق جدار، مساره ويخطط له؛ إنها لحظة تفكير عميق ورد فعل حاد، ولذلك نجد كثافة عالية من **أفعال الحس والإدراك** (وضعنا تحتها خط):

ومرة أخرى ثبّت نظرته على دزينة الأقدام الأولى من الحجارة العمودية، منتقياً ومتفحصاً القبضات التي سيستعملها. مسحه للحائط تركه مهموماً. ستكون المحاولة بغيضة. وكلما فحص الحائط بعينيه الحادتين قلت رغبته بما تكتنفه من احتمالات، ولكنه كان يرى بأن الأمر ممكن إن هو ركّز كل فكرة وخلية على المحاولة.

في هذا النمط من المنظور الداخلي، النمط (ب)، قد تشير أنساق التعدي وأنظمة التصنيف المعجمي، وقد لا تشير، إلى نظرة شخصية ما إلى العالم؛ وفي حالة إشارتها إلى ذلك، فإن هذه الأنساق تكون مؤطرة بأيديولوجية المؤلفية. ففي المثال الذي اقتبسناه للتو، تقوم الأفعال "منتقياً" و "متفحصاً" بالتحليل أكثر من قيامها بمسرحة أفكار ستيربايك: إنهما كلمتا المؤلف للسيرورات الداخلية، قسم من نظام معجمي واسع يشخّص عن طريقة ستيربايك على مدى الكتاب كرجل مغامر ومتمهل وحذر. ما نريد قوله هو أن الكلمتين عينهما لا يتضح أنهما جزء من أي خطاب شخصي يُنْسَب إلى ستيربايك على أساس أنهما محاكاة نفسية، وهو ما نتوقعه في السرد الداخلي من النمط (أ).

إن الفرق بين النمط (أ) (داخلي وذاتي كلياً) والنمط (ب) (داخلي ولكنه يسمح بصياغة مؤلفية لمشاعر الشخصية)، يوفر لنا الأسس لأسلوب هام يلقي بالنمط (أ) والنمط (ب) في ما أسميناه في

الفصل السابق بالعلاقة الحوارية الضمنية (Implicitly Dialogic Relationship). هذا الأسلوب هو **الخطاب الحر غير المباشر**: أو المنظور الداخلي الذي يتم فيه نسج مشاعر الشخصية الذاتية، التي يتم التعبير عنها في النمط (أ) من السرد مُحَوَّرَة إلى ضمير الغائب، مع تفسير المؤلف للحالة الداخلية للشخصية (النمط (ب)) وتأطيرها به. وبهذه الوسيلة، يصبح الكاتب قادراً على أن يجاور توليفتين من القيم، أي أن يُضَمِّن انتقاداً لآراء الشخصية، دون الأحكام المباشرة التي ينتجها المنظور الخارجي. وبعض التمازج الحساس للغاية بين المنظورين الداخليين نجده في قصص **أهالي دبلن** (*Dubliners*) لجويس (1914)، والتي نقتبس منها افتتاحية "إيفلين" (Eveline). وإيفلين بائعة في متجر وافقت على أن تفر مع حبيبها فرانك إلى بوينس آيريس (Buenos Aires)؛ وفي عشية رحيلها تزن ما لهذه المغامرة وما عليها في ضوء الروابط التي تتسم بها حياة عائلتها القاسية بالتأكيد، فهي ترعى أباً عنيفاً وطفلين صغيرين تركتهما أمها بعد وفاتها إثر إصابتها بالخبل. وفي النهاية، لا تستطيع أن تترك حياتها العائلية المملة والشقية، ولا تغادر مع فرانك. ومثل معظم أهالي دبلن في هذه المجموعة القصصية، فإنها عاجزة روحياً، وملزمة بحياتها التافهة بسبب التقاعس واللامبالاة. ووضعيتها الجسمانية الساكنة والسلبية في بداية القصة ترمز بشكل جلي إلى وضعها الداخلي:

جلست عند النافذة تراقب المساء يغزو الجادة المُشَجَّرة. رأسها كان محنياً على ستائر النافذة، وفي منخريها كان عبق الكريتون المغبر. كانت متعبة.

مر بعض الناس. الرجل الذي يسكن آخر البيوت مر في طريقه إليه؛ سمعت وقع خطاه تقرع على الرصيف الإسمنتي ومن ثم تَسْحَق ممر الطوب القاسي قبيل البيوت الحمر الجديدة. في الماضي، كان

هناك حقل يلعبون فيه كل مساء مع أطفال أناس آخرين. بعد ذلك اشترى رجل من بلفاست الحقل وبنى بيوتاً فيه ـ ليس مثل بيوتهم الصغيرة، بل بيوتاً من الطوب المشرق وذات الأسطح اللامعة. أطفال الجادة كانوا يلعبون بعضهم مع بعض في ذلك الحقل ـ أطفال عائلة ديفين، والووتر، والدَن، وكيو الصغير الكسيح، هي وأخوتها وأخواتها. غير أن إيرنست لم يلعب أبداً: كان بالغاً. كان أبوها غالباً ما يخرجهم من الحقل مستعيناً بعكازه ذات النتوءات السود؛ إلا أن كيو الصغير كان يحفظ كلمة سر ويطلقها عندما يرى أباها قادماً. ومع ذلك يبدو أنهم كانوا سعداء جداً آنئذ. أبوها لم يكن سيئاً جداً آنذاك؛ إضافة إلى أن أمها كانت حيّة. كان ذلك قبل زمن طويل؛ هي وأخوتها وأخواتها أصبحوا جميعاً بالغين؛ وأمها الآن ميتة. تيزي دن ماتت، أيضاً، وعائلة ووتر رجعوا إلى إنجلترا. كل شيء يتغيّر. والآن هي أيضاً تنوي الذهاب بعيداً مثل الآخرين، وترك بيتها.

الفقرة الأولى سرد بضمير الغائب مع شيء من المنظور الداخلي ـ "كانت متعبة" ـ ولكنها لا تحتوي على شيء يشير إلى مشاعر أيفلين الدقيقة، بل على العكس تماماً، خاصة مع المجاز الأدبي عن المساء "يغزو الجادة المشجرة". وفيما بعد، تتكرر صياغة الفقرة الافتتاحية على مدى صفحتين ونصف مع تنوع طفيف: "استبد المساء بالجادة... ظلت جالسة قرب النافذة، مائلة برأسها على ستارة النافذة، تستنشق عبق الكريتون المغبر". هذا التكرار إشارة أخرى إلى حضور السارد، ولكن استعادياً فقط، وعليه فإن الفقرة الأولى في ضوء القراءة الأولية هي أكثر حيادية منها كاتبية[7]

(7) يتحدث بارت عن نوعين من النصوص، النصوص القرائية (نصوص جاهزة المعاني) والنصوص الكاتبية (نصوص سيكتب كل قارئ معنى مختلفاً لها مع القراءة) ليميّز بين الأعمال الأدبية الكلاسيكية، وأعمال القرن العشرين أو ما يسمى بالرواية الجديدة، =

(Writerly). ولكن مع تقدّم الفقرة الثانية، تتطور اللغة باتجاه أسلوب يمكن بالتأكيد أن يتم ربطه بإيفلين. فمن عند "في الماضي..."، يمكن تحويل كل الجمل إلى مقولات يمكن أن تتكلم بها إيفلين، وذلك ببساطة عن طريق تغيير بعض ضمائر الغائب إلى ضمائر متكلم - "الذي كنا نلعب فيه" - وتغيير بعض الأفعال الماضية إلى المضارع - تيزي دن ميتة". وفي نهاية الفقرة، يتأرجح زمن الفعل بين المضارع والماضي: "كل شيء يتغيّر. والآن كانت...". وكلمة "الآن" تتكرر بتواتر في القصة. إنه الزمن الراهن لوعي الشخصية المتأمل، مُؤَطَّرَاً بالزمن الماضي لسرد الكاتب. إن هذا المزج بين مجالين إشاريين اثنين هو من خصائص الخطاب الحر غير المباشر.

ومن العلامات الأخرى الدالة على صوت الشخصية استعمال الدارجة التي تميل نحو الطفولي عندما تتذكر تجربة طفولتها: هذا واضح في كل من المفردات، وفي الاستعمال غير الشفاف للضمائر وكأن مرجعياتها مفهومة. أما النغمة الذاتية وغير الأدبية فتبرزها علامة التعجب الواردة مباشرة بعد اقتباسنا- "البيت"! - وتستمر طوال القصة: "ماذا سيقولون عنها في المتاجر عندما يكتشفون أنها

= والتي تخرج على أعراف الواقعية وتجبر القارئ على إنتاج المعنى أو المعاني التي لا تكون نهائية التشكل ولا ينحصر إنتاجها على المؤلف. وبسبب الأسلوب الواقعي والامتثال للسائد من أعراف، وإخفاء النصوص للعناصر التي من شأنها أن تقود إلى تعدد المعاني، فإن القارئ في النصوص القرائية لا يكون إلا في موقع المستقبل/ المتلقي للمعاني، ويكون العمل الأدبي ليس إلا منتجاً. أما النصوص الكاتبية فإنها ذاتية الوعي، وتدرك أن الواقع الذي تخلقه ما هو إلا خدعة. وهذه النصوص تكشف عن العناصر التي تحاول النصوص القرائية طمسها، ويكون القارئ فيها في موقع المتحكم الذي يلعب دوراً فاعلاً في إنتاج المعنى الذي لا يكون نهائياً ولا معطى بل متعدداً. وقد ترجم المصطلح الأول Readerly إلى "النصوص القابلة للقراءة" والثاني Writerly إلى "النصوص القابلة للكتابة" أو "الانكتاب" في كتابات عربية متفرقة.

هربت مع شاب؟ سيقولون إنها بلهاء، ربما". وصوت إيفلين يمكن التعرّف عليه على طول القصة، إلا أن الإخبار بضمير الغائب غير المباشر (مقارنة بالإخبار المباشر في تيار الوعي) يمنع وجهة نظرها من أن تصبح بعيدة عن وجهة نظر المؤلف، مما يديم المشاركة الوجدانية. وما بين الفينة والأخرى، يتدخّل جويس، ليس لإصدار أحكام، وإنما لصياغة معضلة بائعة المتجر والتي لم تصغ، كما هو جلي، باللغة التي أرستها القصة كلغة ايفلين: "ثم إن الشجار الذي لا يتغير من أجل المال في ليالي السبت قد بدأ يتعبها إلى أبعد الحدود دون أن تتفوه بكلمة"، "تلك الحياة المليئة بالتضحيات المبتذلة تنتهي بجنون ختامي". إن صوت المؤلفية يذكرنا بأن ثمة طرقاً بديلة للتفكير بوضعها: أنه، بالرغم من أن إيفلين " حاولت أن تزن كل جانب من جوانب السؤال"، إلا أن المصطلحات التي تمتلكها لهذا الاختبار ـ الذاتي لا تفي بالغرض: إنها لا تستطيع أن تفلت من أيديولوجيتها الخاصة المحدودة. والصوت الثنائي للخطاب الحر غير المباشر يسمح لجويس بأن يقدّم مواقفها ويسائلها فعلياً بشكل متزامن؛ أن يضع توليفتين من القيم في حوار ضمني الواحدة مع الأخرى.

ننتقل الآن إلى المنظور الخارجي، وخاصيته الأساسية هي تجنب أي حديث عن أفكار أو مشاعر الشخصيات، أو على الأقل، تجنب أي ادعاء بأمانة مثل هذا الحديث. ومثل الصيغ الداخلية، فهناك نوعان رئيسيان. وما أشير إليه على أنه النمط (ج) يعد الشكل الأكثر لا ـ شخصية (Impersonal) من السرد بضمير الغائب، وهو لا ـ شخصي بمعنيين. أولاً، فيما يتعلق بالشخصيات، يرفض هذا النسق أن يخبر عن سيروراتها الداخلية، وبالتالي فإن **أفعال الحس والإدراك** يتم إقصاؤها قدر الإمكان عن الخطاب؛ فضلاً عن ذلك، فإن هذا

النسق يتوخى الموضوعية من خلال رفضه نقل ما لا يستطيع أي مراقب عادي لا يحظى بأي امتيازات أن يراه. ثانياً، النسق لا ـ شخصي في ما يتعلق بالمؤلف أو السارد، ويرفض أن يصدر أحكاماً على أفعال الشخصيات؛ وتوخي الموضوعية المؤلفية هذا يُشار إليه عن طريق تجنب التوجيهية التقييمية. إن النمط (ج) صيغة النمط الأكثر حيادية ولا ـ شخصية من السرد بضمير الغائب، والذي نقرنه بالملاحم من بين الآداب القديمة، وفي الفترة الحديثة، بالمثل الأعلى للواقعية الموضوعية الذي اقترحه فلوبير؛ وكذلك بالتقارير الإخبارية. ويُعتقد بأن همنغواي مُمارِس مفرط لهذا النوع من الكتابة، إلا أن دراسة دقيقة لأعماله تكشف أن الانطباع بالموضوعية ناتج عن إبرازه لأفعال تدل على الحركة وأوصاف للأحوال الجسمانية، إلى جانب شح نسبي، وليس غياباً كاملاً، للموجهات والكلمات التي تدل على المشاعر. وفي بعض أجزاء أعماله التي تغلب عليها "الكوميديا الجافة"[8]، نجد مقاطع مثل المقطع التالي، والتي تتكون كلها تقريباً من سلسلة من محمولات العمل والأوصاف الجسمانية، مع نقل مباشر للكلام دون تعقيب:

في الخارج سطع الضوء المقوس من خلال الأفرع العارية لشجرة. سار نِك في الشارع إلى جانب آثار عجلات السيارات واستدار عند الضوء المقوس التالي نازلاً في شارع فرعي. بعد ثلاثة منازل في الشارع كانت الغرفة المفروشة لهيرش. صعد نِك الدرجتين وقرع الجرس. جاءت امرأة إلى الباب.

"هل أوليه آندرسون هنا؟"

---

(8) عدم ظهور أي تغيّرات على ملامح الشخص وجهاً وجسداً وصوتاً أثناء عرضه للكوميديا، وبغض النظر عن صخب ما تحدثه الكوميديا من تأثير مضحك على الجمهور.

"هل تريد أن تراه؟"

"نعم، إن كان موجوداً".

تبع نِك المرأة وصعدا شاحطاً من الدرج ثم استدارا إلى الخلف حتى نهاية الممر. طرقت الباب.

"مَنْ الطارق؟"

"إنه شخص يود رؤيتك، سيد آندرسون،" قالت المرأة.

"أنا نِك آدمز".

"أدخل".

فتح نِك الباب ودخل إلى الغرفة. كان أوليه آندرسون مستلقياً على السرير مرتدياً كامل ثيابه. كان قد حصل على جائزة الملاكم من الوزن الثقيل وكان طويلاً جداً للسرير. كان مستلقياً واضعاً رأسه فوق مخدتين. لم ينظر إلى نِك. (Ernest Hemingway, "The Killers", 1928).

هذا قريب على نحو غير معتاد من النمط (ج) الخارجي الصرف، إلا أن القصة في مجملها تتضمن عدداً من المركبات التي تشير إلى الأحوال الداخلية، وبعض الأحكام الموجهة. إنه عملياً من المستحيل أن تحذف كل المؤشرات الموجهة والنفسية من نص ما، إلا أنه من الممكن، كما هو الحال في المثال السابق، أن تبقيها عند حدود المستوى الأدنى من البروز.

أخيراً نأتي إلى نمط المنظور الخارجي (د). على النقيض من النمط اللا ـ شخصي (ج)، فإن شخصية السارد يتم تسليط الضوء عليها، ربما عن طريق ضمائر المتكلم، وبالتأكيد عن طريق التوجيهية الصريحة (Explicit Modality). وبهذه الوسائل، يتم إحداث انطباع

بمتكلم يتحكم بعرض القصة، ولديه آراء معينة عن العالم عموماً (يتم التعبير عنها بجمل تعميمية، ربما) وعن الأحداث والشخصيات في القصة (صفات تقييمية). وصفة "الخارجية" (Externality) في ما يتعلق بالشخصيات تتجلى عندما تشتمل نشاطات السارد الموجهة على ما يُطْلِق عليه أوسبنسكي **ألفاظ الإقصاء** (Words of Estrangement): كلمات من مثل "على ما يبدو"، "بجلاء"، "ربما"، "وكأنه"، "يبدو أنه"... إلخ، وكذلك المجازات والمقارنات. هذه التعبيرات يتم التظاهر عبرها بأن المؤلف ـ أو غالباً، شخصية تراقب أخرى ـ لا منفذ له إلى مشاعر أو أفكار الشخصيات. إنها تؤكد فعلاً من التأويل، أي محاولة لإعادة بناء نفسية الشخصية عن طريق الإحالة على العلامات التي يمكن أن يلتقطها مراقب خارجي. **وأفعال الحس والإدراك** تستعمل، ولكن فقط إن قُدمت عن طريق كلمات تومئ إلى المظهر أو التخمين: "بدا متعباً"، "كانت على الأرجح غاضبة". وثمة إحالات كثيرة، في النصوص التي تستعمل هذه التقنيات استعمالاً واسع النطاق، على الخصائص الجسمانية للشخصيات وإيماءاتها. وكل العلامات اللغوية للسرد الخارجي من النمط (د) موجودة بغزارة في المقتطف التالي، من افتتاحية رواية؛ وقد وضعنا خطاً تحت "ألفاظ الإقصاء":

في ظهر خريفي من سنة 1919، يحتمل أن رجلاً بلا قبعة وفيه عرج خفيف قد لوحظ وهو يصعد من طلعة المنحدر المعتدل والعريض إلى درجات رايسيمان، والتي تقود من شارع كنغز كروس صعوداً حتى ميدان رايسيمان، في المنطقة الصناعية الحضرية الكبرى في كليركنويل. لقد كان إلى حد ما أقل من سمين وإلى حد ما أكثر من نحيف. كان شعره الخفيف قد بدأ يتحول من الأسود إلى الشيب، ولكن ملامحه ما تزال جيدة بوضوح، والشفتان الممتلئتان

شديدتا الاحمرار، تحت شارب صغير شائب وفوق لحية قصيرة مدببة، كانتا رائعتين في إشارتيهما إلى الحيوية .بدت العينان البنيتان صغيرتين بعض الشيء؛ كانتا تحدقان في الأشياء القريبة. أما بالنسبة إلى سنه، فإن ملاحظاً خبيراً وحذراً من بني البشر، وليس لديه معرفة سابقة بهذا الرجل، كان ليقول إنه يجب ألا يكون قد تجاوز الأربعين. الرجل نفسه كان له بالتأكيد الحق في أن يقول إنه في مقتبل العمر. كان يرتدي طقماً أنيقاً رمادياً غامقاً، والذي لا بد أنه كان يطوى بحذر في الليالي، وياقة منخفضة بيضاء منشّاة، وربطة عنق سوداء يدوية الصنع كانت تغطي تماماً صدر القميص؛ أطراف كم القميص لم يكن بالمستطاع رؤيتها. كان ينتعل خفاً قديماً من الجلد الأسود والملمّع بإتقان. أعطى مظهراً يوحي بالرخاء الهادئ، والذكي، والراقي والودي؛ وفي عينيه الصغيرتين لمعت الأضواء المختلفة لرهافته العاطفية (Arnold Bennett, *Riceyman Steps*, 1923).

هذا نص يخلو من أي تعقيد: فالهيئة الجسمانية والملابس مفصّلة، والاستدلالات التي يمكن لغريب أن يستخلصها هي التي تقدم. إلا أن شكلاً آخر أكثر تطرفاً من وجهة النظر الخارجية من النمط (د) يستعمل ألفاظ الإقصاء، مصحوبة عادة بالمجازات، لإبعاد الشخصية، وموقعتها على مسافة بعيدة، دون تعاطف. والمشوهون المنفرون والأشرار عادة ما يقدمون بهذه الطريقة. والأمر لا يقتصر على أن التركيز على غرائبياتهم الجسمانية يقدمهم على أنهم شاذون ومخيفون؛ بل إن الرفض الشديد للغوص تحت السطح، والتخمينات المبالغ فيها لما يتوارى خلف السطح من دوافع مخيفة، يقدّم الشخصيات على أنها غير إنسانية، لدرجة تفوق تصور نظام اعتقاد البشر العاديين. ويستعمل ديكنز هذه التقنية من التشويه القبيح المشؤوم بتواتر، كما يفعل جورج أورويل، الذي تعلمها من ديكنز.

وأمثلة على هذا الاستعمال الإقصائي لوجهة النظر الخارجية من النمط (د) نستشهد بها في نقاشنا التالي الخاص بتغيير وجهات النظر (Perspective Switching) في رواية *Titus Groan*.

رواية ميرفن بيك *Titus Groan* (1946) رواية طويلة ومعقدة، سوداوية وشريرة، ولكنها أيضاً كوميدية بطريقة تكاد تكون ديكنزية (Dickensian): هناك عدد كبير من الشخصيات الغريبة المنفرة، وكلها موسومة بانفراديات قوية بما فيها، بشكل بارز، غرائبية في الهيئة الجسمانية، واللباس والحركة. وكل الشخصيات منفردة، تقدم على أنها معزولة داخل عوالمها الخاصة من الدوافع والإثارة؛ كلها أحادية الهدف بطريقة "فكاهية"؛ سولتر يحركه تآمره الثأري ضد فلاي، الكونتيسة منهمكة تماماً بطيورها وقططها، ساوردست يعيش من أجل طقوس المجموعة وإدارتها، ستيربايك يطمح في الهيمنة على القلعة وسكانها لتحقيق مصالحه الخاصة.

هذا المزج بين العزلة والدافعية المفصّلة يتم تدبره إنشائياً عن طريق التغيير المستمر والمفاجئ لوجهات النظر. فالنص يركز تركيزاً متناهياً على شخصية واحدة في الوقت الواحد، ولكن هذا التركيز يحرّك بانتظام من شخصية إلى أخرى. وعندما تتحرك شخصية بمفردها، غالباً ما تُعطَى اهتماماً حصرياً؛ وعندما تجتمع مجموعة، يتم اختيار الأفراد واحداً بعد الآخر لتقديم إيماءاتهم وردود فعلهم على حدث واحد، ومن ثم تتطور القصة، ويعيد بيك الكرة مرة أخرى. وكلا المنظورين الداخلي (النمط (ب)، العليم) والخارجي (النمط (د)، الإقصائي) يوظّفا، مع تغييرات متواترة حادة من أحدهما إلى الآخر. والنوع الداخلي (ب) ينقل العلم بدوافع الناس وردود أفعالهم، بينما يقدمهم المنظور الخارجي من النمط (د) كدخلاء، وككاريكاتور (Caricatures). ومصدر النمط (ب)، بحكم

طبيعته، هو الخطاب السردي المؤطِر؛ النمط (د) ينبثق أحياناً عن وجهة نظر السارد، وأحياناً عن وجهة نظر إحدى الشخصيات التي تراقب شخصية أخرى. ويبدو أنه لا يوجد تقريباً أي أثر للمنظور الداخلي من النمط (أ) (المحاكاتي)، وعليه، عندما نراقب شخصاً بعينه من منظور عيني شخص آخر، فإن المجازات اللامُمَألِفة المستعملة تكون بالقدر نفسه من زخرفة و"أدبية" السارد، ولا تنقل تصور شخصية للعالم يكون متميّزاً عن تصور صوت السرد.

ونود الآن أن نشير بإيجاز إلى مشهد حاسم في الرواية لتوضيح بعض التقنيات المتقابلة: تغيير المنظور من الداخلي إلى الخارجي؛ وداخل المنظور الداخلي، التغيير من شخصية إلى أخرى؛ الاستعمال اللامُمَألِف للمنظور الخارجي في تحويل البشر إلى كائنات مشوهة قبيحة أو إلى آلة؛ والتعديلات المصاحبة لوجهة النظر المكانية. والمشهد عبارة عن مواجهة عنيفة بين سولتر الطباخ، وفلاي الخادم الشخصي للورد سيبلكريف، مباشرة قبيل تعميد تايتس، الطفل الوريث لممتلكات غورمينغاست. لا نستطيع اقتباس الجزء كاملاً، من الصفحة 102 ـ 105 في طبعة بنغوين (Penguin)، وعلينا أن نفترض أنه سيُقرأ كاملاً بحذر. ولتسهيل الإحالة، فقد قمنا بترقيم الفقرات ذات الصلة كما يلي:

1. نشاط عظيم... **2**. فجأة انفتح الباب... **3**. "ياه..." **4**. مقبض الباب تحرّك... **5**. تصلب فلاي... **6**. سولتر، في أقرب... **7**. صوت خرج من الوجه... **8**. خط ال... **9**. رغم أن السيد فلاي... **10**. سولتر، إذ لطم السيد فلاي... **11**. إلى داخل الحجرة... **12**. "السيد فلاي..." **13**. هذا أُخرِج...

إن وجهة النظر المكانية مبرّزة على طول التتابع: الفقرة 1 تُعِد

المقام ـ "الحجرة الباردة" ـ ونقطة مراقبة ـ "في الحجرة". الحجرة فارغة، ولكن من داخِل الحجرة فإن مراقباً خفياً، نقطة معاينة يحتلها السارد والقارئ، يراقب فلاي وهو يدخل؛ لاحظ الإشارية "دخل" المشيرة إلى حركة باتجاه الرائي: 2 "فجأة انفتح الباب ودخل فلاي". مظهر فلاي الخارجي وحركاته حول الغرفة يتم وصفها، ومن ثم يوضع في نقطة المراقبة: 2 "سمع صوتاً وراء الباب". الفقرة 4 تقدّم ظهور سولتر في شق الباب، من وجهة النظر النفسية والبصرية لفلاي: 4 "لبعض الوقت، أو هكذا بدا الأمر لفلاي، مساحات مشدودة من القماش تطورت على شكل قوس عظيم وبعد ذلك أخيراً، كان فوقهم رأس حول الألواح، والعينان الراسختان في ذلك الرأس ركزتا نظرتهما على السيد فلاي". من خلال هذه اللغة المجازية الإقصائية نحس بأن فلاي يرى سولتر كشكل ما، ليس كشخص؛ ولكن وجهة النظر البصرية تتغير من فلاي إلى سولتر في نهاية الجملة. من الآن فصاعداً نرى فلاي من وجهة نظر سولتر، والعكس، من منظورين متناوبين. كلاهما يرى الآخر كشيء، وكذلك يرى القارئ كليهما. والسرد الخارجي الإقصائي من النمط (د) هو الصيغة المهيمنة، ويقدم الشخصيتين كإنسانين آليين مشوهين ذاتيي التشغيل. بيد أن القليل من المنظور الداخلي يُخَصّص لفلاي، وكذلك بعض عبارات التعدي الفاعل.

الفقرات 2، 5، و8 تحتوي على بعض المركبات التي تخارج[9] (Externalize) فلاي وتقصيه: 2 "الكرامة المنحطة للحجرة رمته خارجها بارتياح كأنه فزّاعة إيجابي"، 2 "قذف ذقنه إلى الأمام مثل ماكينة"؛ 5 "تصلّب فلاي ـ إن كان من الممكن لشيء هو أصلاً

(9) الميل إلى إدراك العالم الخارجي المتعلق بالذات.

بصلابة قطعة من خشب الساج أن يتصلب أكثر"؛ 8 "خَطُ فم السيد فلاي، دائماً رفيع وصلب، أصبح رفيعاً جداً وكأنه رسم بإبرة".

رغم ذلك فإن المعاملة الإقصائية الخارجية لفلاي متواضعة، مقارنة بمخارجة سولتر. لقد أشرت إلى فقرة 4، التي تقدّمه كتشكيل ضخم من "مساحات من القماش". هناك أيضاً واسمات كلاسيكية من الإقصاء الخارجي- مجازات تشويه منفر متنوعة، موجهات من مثل "كأنه"، "يبدو"، صفات تقييمية ـ تلحق بسولتر في الفقرات 6،7 ("صوت خرج من الوجه")، 8 ("الجبل الأبيض")،9،10 و13. الفقرة 6 توضح التقنية في ذروة حدتها:

سولتر، حالما رأى من كان، وقف ميتاً، وفوق وجهه موجات صغيرة من اللحم ركضت بسرعة هنا وهناك حتى، وكأنها عقدت العزم على الخضوع لنفس الاندفاع، انجرفت إلى أعلى إلى داخل المحيطين الاثنين من الوجنتين الناعمتين، وتركتا بينهما فراغاً، جزء متصدع مثل حز قُطِعَ من شمامة. كان بغيضاً. بدا وكأن الطبيعة قد فقدت السيطرة. وكأن الابتسامة، كمفهوم، كتعبير عن السعادة، كانت غلطة، لأنه هنا على وجه سولتر كانت الفكرة قد انْتهِكَت.

سولتر لا يتلقى عملياً أية معالجة داخلية. **فأفعال الحس والإدراك** الوحيدة المنسوبة إليه في كل المقطع لا تتعدى "رأى" (الفقرة 6) و"حدّق" (10). وحيث كان البديل الداخلي ممكناً، فضّل التعبير الخارجي مكانه: إن سولتر لا "يركّز" على فلاي، بل يلبس "تعبيراً من التركيز الكوميدي" (10). وردود فعل فلاي وتصورته، رغم ذلك، مذكورة بتواتر: على سبيل المثال، 2 "اهتم"، "حسب تفكيره"، "تحدي"... إلخ؛ 9 "علم"، "يتجاهل"، "كبرياؤه جُرِح"، "عَلِم"، "كراهية". لهذا السبب فنحن "إلى جانب فلاي" في نزاعه مع سولتر: فالأمر لا يقتصر على كون سولتر الأكثر قبحاً

بين هذين الغولين ـ مع أن ذلك بالتأكيد هو تأثير الأدوات الإقصائية التي كُدِّسَت على الطباخ ـ بل ولأن مشاعر فلاي، من خلال اختصاصه بالمعاملة الداخلية من النمط (ب)، تبقى متاحة لنا. إنه من الصعب أن نصفه بالمتعاطف، إلا أن أفعاله مُبَرَّرة ومفهومة:

وإذ هرول فجأة متجاوزاً الطباخ نحو الباب... سحب السلسلة المعدنية فوق رأسه وقطّع المرابط النحاسية الثقيلة فوق وجه الساخر منه. (الفقرة 13).

يشار إلى ذروة السرد هذه عن طريق بنيات التعدي الملائمة من عبارات الحركة (Action Clauses)، كما يحدث عند نقاط حاسمة أخرى في السرد، مثلاً لحظات الجهد العظيم والحسم في هرب ستيربايك من فوق أسطح القلعة. تقنياً هذا سرد خارجي من النمط (ت) ("الهمنغوائي" (Hemingwayan))، ولكنه يشرك القارئ، في السياق، مع فلاي بتقديمه كمصمم عازم ونشيط.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

المصدران الرئيسان لتفسير وجهة النظر المعطاة في هذا الفصل هما:

Genette Gérard, *Narrative Discourse*, trans. by Jane E. Lewin (Oxford: Basil Blackwell, 1980), and Boris Uspensky, *A Poetics of Composition*, trans. by Valentina Zavarin and Susan Witting (Berkeley: University of California Press, 1973),

لقد هيمنت أفكار وتقنيات الروائي الأمريكي هنري جيمس على النظرية الأدبية الأنجلو ـ أمريكية والنقد المعنيّ بوجهة النظر. ولتوضيح كلاسيكي "جيمسي" انظر:

Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1954, [1921]).

والكتاب المعاصر الأكثر تأثيراً في هذه التقاليد هو:

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction,* 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1983, [1961]).

ولمقدمة عن التحليل السردي وفق مناهج الشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية انظر:

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975); Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (London: Methuen, 1977), and Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983).

ولمقدمة قيّمة عن السرد تعتمد على التوليف بين البنيوية وغيرها من الأفكار انظر:

Steven Cohan and Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (London: Routledge, 1988).

لقد تمت دراسة الأدب والسرد في عدد من الكتب الحديثة والتي توظف منظوراً نقدياً لسانياً ومنها:

Geoffrey N. Leech and Michael H. Short, *Style in Fiction* (London: Longman, 1981), and Roger Fowler, *Linguistics and the Novel,* 2nd ed. (London: Methuen, 1983).

لنقاش حول المنظور الداخلي والخارجي انظر:

Paul Simpson, *Language, Ideology and Point of View* (London: Routledge, 1993), and Michael J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge, 1988).

وتستطيع أن تجد تعقيبات لغوية مفصلة حول روائيين بأعينهم في:

Katie Wales, *The Language of James Joyce* (London: Macmillan, 1992), and Roger Fowler: *The Language of George Orwell* (London: Macmillan, 1995), and "Polyphony and Problematic in *Hard Times,*" in: R. Giddings, ed., *The Changing World of Charles Dickens* (London: Vision Press, 1983), pp. 91-108, reprinted in: R. Carter and P. Simposn, eds., *Language, Discourse and Literature* (London: Unwin Hyman, 1989), pp. 77-93,

ويتضمن كتاب ويلز وكتاب ليتش وشورت مادة ثرية عن الموضوع الهام المعنيّ بتمثيل الكلام والفكر في الأدب. انظر أيضاً:

Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts," *Poetics and the Theory of Literature*, vol. 3 (1978), pp. 249-287, and Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press 1978).

الفصل العاشر
السجل النصي والنص المتعدد

يمكننا أن نقول، عموماً، إن وجهات النظر المختلفة يمكن تبليغها عبر **أساليب** (Styles) مختلفة من اللغة. ففي الفصل الحالي، نود أن نوضح بعض الأفكار التي غالباً ما ترتبط في الأذهان بالمفهوم التقليدي للأسلوب، ولكننا سنقدّم مصطلحية أكثر عملية وقابلة للتطبيق. إن مصطلح "أسلوب" في حد ذاته مصطلح زئبقي بشكل استثنائي، ورغم أن النقد اللساني، ولوقت طويل، أطلق على نفسه مسمى "الأسلوبية اللسانية" أو حتى "الأسلوبية" فقط، فقد قرّر الأسلوبيّون منذ وقت مبكر بأن مصطلح "الأسلوب" غير صالح للاستعمال كمصطلح فني. حدسياً، نجد أن كلمة "أسلوب"، في الاستعمال العادي غير النظري، معقولة بل ونافعة. ففي السياقات الأدبية، نستعمل الكلمة على نطاق واسع، فنتكلم عن "أسلوب ملتون الرائع"، أو "الأسلوب النثري لهنري جيمس" (الإحالة هنا على **المؤلف**)، أو "الأسلوب الملحمي"، أو "أسلوب الأغنية الشعبية" (وهنا على **الجنس الأدبي**)، أو "الأسلوب النثري للقرن السابع عشر" (**مرحلة**)، أو "الأسلوب الأغسطي"، أو "الأسلوب التصويري" (**حركة فنية**)، أو "الأسلوب المنمق"، أو "الأسلوب

البسيط" (**انطباع**). ولكلمة "أسلوب" استعمالات مماثلة عندما نتكلم عن الفنون غير اللغوية: "الأسلوب الباروكي"[(1)](في الرسم، والعمارة، والموسيقى وكذلك الأدب)، "أسلوب التنقيطية"[(2)]، "الأسلوب المتأخر لبيكاسو" (الرسم)، "الأسلوب الفوغي"[(3)]، "أسلوب الترتيل الغريغوري"[(4)] (الموسيقى). كما أننا ودون عناء نطلق كلمة "أسلوب" على اللغة التي لا صلة لها بالأدب: "أسلوب الإعلانات الترويجية"، "أسلوب المحاضرة"، "أسلوب المقرر الدراسي"؛ ونطلقها أيضاً على التواصل غير اللغوي (Non-Linguistic Communication) والسلوكيات الأخرى ـ "أسلوب هادئ في القيادة"، "أسلوب عملي" (في اللباس)، "الأسلوب التسلطي". ونقول أيضاً إن أي مولع بسباقات ركوب الخيل يميز أسلوب بيجيت[(5)] فوق السرج. فالاستعمالات التطبيقية للمصطلح لا حصر لها، وكلها منطقية جداً من وجهة نظر مستعمليها.

---

(1) الباروكي مصطلح يصف الأسلوب الفني الذي بدأ في روما وانتشر في كل أنحاء أوروبا في القرن السابع عشر والثامن عشر، ويعتمد على الحركية المفرطة والتفاصيل الكثيرة الدقيقة سهلة التأويل، وذلك لخلق تأثير من الدراما والتوتر والعظمة. وقد شجعت عليه الكنيسة الرومانية الكاثوليكية كرد فعل على حركة الإصلاح البروتستانتي، مؤكدة على أن من واجب الفن تصوير المحاور الدينية تصويراً مباشراً وعاطفياً.

(2) التنقيطية هي تقنية من تقنيات الرسم المنشقة عن الانطباعية، وتتلخص في طبع نقاط صغيرة مميزة من اللون الصرف وفق أنساق معينة لتشكيل صورة. وقد ابتكره جورج سورا (Georges Seurat) وبول سيغناك (Paul Signac) في 1886.

(3) الفوغا هو صنف من أصناف التأليف الموسيقي الغربي، ويمنح المستمع الإحساس بالمطاردة والهروب.

(4) نوع من التراتيل الموسيقية الشعائرية في المسيحية الغربية التي تصاحب احتفالات القداس وغيرها من الاحتفالات الدينية. وأطلق على اسم البابا غريغوري الأول الذي يقال بأنه هو من أمر بتبسيط وتصنيف الموسيقى المصاحبة لاحتفالات بعينها في تقويم الكنيسة.

(5) لستر كيث بيجيت، فارس إنجليزي من فرسان ركوب الخيل، وهو من أشهر راكبي الخيل وأكثرهم مشاركة.

ولإضفاء مزيد من التعقيد على هذه الصورة الدلالية، فثمة استعمال أقل وصفية، وأكثر تقييمية، كما هو الحال عندما نقول إن شخصاً ما لديه أسلوبه الخاص به أو إنه يفتقر إلى أسلوب، أو إنه ذو أسلوب أنيق أو إنه يفتقر إلى أسلوب أناقة. وقد كرّس أوسكار وايلد (Oscar Wilde) حياته للأسلوب، وبإمكاننا أن نفكر في عدد من الأمثلة المعاصرة لذوي الأسلوب الأنيق.

وإن تركنا جانباً المعنى التقييمي لكلمة "أسلوب"، تبيّن لنا أنها تعني، تقريبياً، "طريقة معروفة ومميزة للقيام بشيء ما". إنها تعميم عن تصرّف نسقي متكرر، خاصة في مجال اللغة. غير أن كلمة "أسلوب" لا بد وأن تكون أكثر دقة من كل هذا، كي يتم استعمالها استعمالاً وصفياً ودقيقاً، رغم أن حقيقة الأمر هي أن للكلمة تأثيرات ضبابية، لا محالة، وذلك لأن أنماط الأنساق التي تحيل إليها شديدة التنوع بطبيعتها. فأسلوب مؤلف ما، بمعنى بصماته اللغوية، أحد أنماط هذا التعميم الذي يختلف اختلافاً كبيراً في طبيعته عن أسلوب الإعلانات الترويجية، أو الكتابة العلمية، والتي نتحدث فيها عن نظم لغوي ننجزه عن وعي كامل، ويتم تشكيله تشكيلاً مقصوداً للإيفاء بأغراض تواصلية متخصصة. ويبدو إن مجال الأسلوب أحد المجالات التي نحتاج فيها، على أدنى تقدير، إلى عدد من المصطلحات المميزة كي نقسّم المجال إلى ظواهر منفصلة.

وعند هذه النقطة نود أن نستكشف استعمال النقد اللساني لمصطلح مستقى من اللسانيات الاجتماعية ألا وهو **السجل**. ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقول إن مصطلح "السجل" ليس مكافئاً لمصطلح "أسلوب" (الذي يجب استبعاده كمصطلح نظري، رغم أن له ما تزال استعمالات غير رسمية)؛ صحيح أن السجل ينهض فعلاً ببعض مهام "الأسلوب"، إلا أنه قابل للتعريف بجلاء أكبر، لأنه مستقى من منظومة مصطلحية تقنية ذات صلة في حقل اللسانيات

الاجتماعية، وهذه كلها مصطلحات لمفهوم **"التنوعات" اللغوية** (Linguistic Varieties). و"التنوع" (Variety) مفهوم عام مفيد جداً وحيادي، يشير إلى أي شكل مميّز ومعروف من أشكال اللغة يلعب دوراً تواصلياً معيّناً في المجتمع. والتنوع لا يعني بالضرورة شيئاً "أقل" من لغة قائم بحد ذاته، وبالفعل فإن روعة مصطلح "التنوع" تكمن في أنه يمكن أن يشمل لغات برمتها إن كانت الثقافة مزدوجة اللغة (Diglossic)، أو متعددة اللغات (Multilingual): فالفرنسية والكريولية الهايتية[6] (Haitian Creole) لغتان لهما أدوار متميزة في هايتي؛ والإنجليزية، والملايوية[7] (Malay)، والصينية، والتاميلية[8] تنوعات لغوية في سنغافورة، ولكل أدوارها فيما يتعلق بالحضارة والثقافة. ولأغراضنا هنا، رغم ذلك، سنقول بأن التنوعات الأكثر دلالة هي "أقل من" لغة ما، وبتخصيص أكبر، فإنها قد تستعمل لتعريف "نسخ" أو "نماذج" مختلفة (Versions) من اللغة الإنجليزية. وتجنباً للرطانة، فإن المصطلحات ذات الصلة بهذا المبحث يمكن توضيحها كالتالي:

اللهجة (Dialect) واللكنة (Accent)

اللغة المعيار (Standard) مقابل اللغة اللا - معيار (Non-

---

(6) الكريولية الهايتية أو الكريولية فقط هي لغة طبيعية، تطورت نتيجة التوليد اللغوي. ويطلق الاسم أحياناً على اللغات الهجينة. انظر فلوريان كولماس، محرر، **دليل السوسيولسانيات**، ترجمة خالد الأشهب وماجدولين النهيبي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009).

(7) لغة الملايويون (الملايية) الذين يسكنون شبه الجزيرة الملايوية، ولغة سكان جنوب تايلاند، والفيلبين، وسنغافورة، وبعض المناطق الأخرى، وهي اللغة الرسمية لكل من ماليزيا وبروناي وسنغافورة.

(8) لغة (التاميلية) تنتشر في شمال سريلانكا وشرقها، وفي ولاية تاميل نادو الهندية، وتكلمها أقليات تاميلية تقيم في بلدان أخرى.

(standard) واللغة الاختزالية الخاصة بجماعة ما (Antilanguage)

اللهجة الاجتماعية (Sociolect)

اللهجة الفردية (Idiolect)

السجل

اللهجات بالطبع تنوعات تعكس الأصول الإقليمية للمتكلمين؛ وقد تتميز بسمات تركيبية، و/أو مفردات، و/أو النطق (Pronunciation). أما **اللكنة** فهي النطق المميِّز للهجة ما، السمة التي يعرف الناس عموماً عن طريقها اللهجات ويسمونها: الكوكنية[9]، الجوردي[10]، السكاوس[11]. وفي إنجلترا، كما هو الحال في أقطار عدة، فإن إحدى اللهجات الإقليمية قد اكتسبت مرتبة **المعيار**. والإنجليزية المعيار مشتقة من لهجات الجنوب الشرقي للبلاد، التي بدأت تتطور منذ القرن الرابع عشر نتيجة لهيمنة لندن وضواحيها على ميادين الحكم، والتجارة، والتعليم، والاتصالات. والارتقاء بلهجة إقليمية إلى المعيار يضعنا أمام تعقيدات. فالمعيار مرتبط حتماً بأناس حظوا بمستويات أعلى من الدخل، والتعليم، والسلطة، ومستعمل من قبلهم، ورفعته الناتجة قد تقود الناس إلى اعتباره "أرفع من لهجة"، على عكس الكوكنية أو اللهجات الشمالية، من وجهة نظرهم، والتي صار ينظر إليها كـ"لهجات" بالمعنى الازدرائي لـ"اللا - معياري"، وبالتالي أصبحت موصومة

(9) اللهجة الإنجليزية للطبقة العاملة المقيمة في الجانب الشرقي من مدينة لندن.

(10) لقب يطلق على من يسكن في منطقة تاينسايد في الجهة الشمالية الشرقية من إنجلترا، وكذلك على اللهجة التي يتحدثون بها.

(11) لهجة خاصة بسكان مقاطعة ميرزيسايد في شمال غرب إنجلترا، خاصة مدينة ليفربول.

سلبياً. (وحقيقة الأمر، على عكس التحيّز، أن الإنجليزية المعيار تبقى معيارية حتى عندما نتكلمها بلكنة إقليمية).

وعليه، فإن الإنجليزية البريطانية المعيار ليست لهجة وحسب، بل هي لهجة اجتماعية أيضاً، أعني تنوعاً مرتبطاً بطبقة معينة، أو جماعة اجتماعية. وهذا يعني أن اللهجات التي تعرّفها اللهجة المعيار بأنها "لا ـ معيارية" ينظر إليها أيضاً على أنها لهجات اجتماعية: لذلك، فالكوكنية التي يتكلم بها الممثلون في السلسلة التلفزيونية الطويلة "أهالي الإيست إند" (Eastenders)، على سبيل المثال، لا يمكن اعتبارها في الوعي الشعبي العام مجرد لهجة إقليمية لشرق لندن، وإنما هي لهجة اجتماعية لطبقة عاملة ما. واللهجات الاجتماعية حظيت بدراسات واسعة من قبل "علماء اللهجات الحضرية" المعاصرين، وخاصة وليام لابوف (William Labov) وبيتر تردجيل (Peter Trudgill). وأبحاثهم تبين أن المتكلمين، في المناطق المدنية المركبة (تمت دراسة فيلادلفيا، وديترويت، ومدينة نيويورك، ونوريتش)، يمتلكون نماذج ذهنية (Mental Models) شديدة الدقة من القيم الاجتماعية لتنوعات الكلام في الجماعة. والمتكلمون يمكن أن "يُبَوَبوا" عن طريق التعرّف على تفاصيل صوتية (Phonological Details) دقيقة جداً، وهو ما يمكن اعتباره تنميطات: في بريطانيا، النطق الواضح لحرف [r] عند لفظ كلمات من مثل [Car] و[Card]، خاصية في لهجات ريف الجنوب الغربي، توحي بشخصية ريفية؛ والنطق الواضح لحرف [t^h] أو [t] في "Thing"، "Three" يُنَمِّط اللكنة/ اللهجة الاجتماعية الأيرلندية. وتحظى اللهجات الاجتماعية باهتمام بالغ في الرواية الإنجليزية طبقية الوعي (Class-Conscious)؛ وهذا لا يقتصر على الطبقة وحدها، بل ويشمل التجمعات الوظيفية أو المهنية، والتي يمكن ضمها بشكل معقول إلى

مسمى "اللهجة الاجتماعية". ومنذ القرن الثامن عشر فصاعداً، أولع كتاب الأدب الإنجليز الكبار بتمثيل المتكلمين اللا ـ معيارين في رواياتهم: شخصية سكواير وسترن في رواية **توم جونز** لفيلدنغ، الشخصيات الكوكنية التي تضج بها روايات ديكنز، الشماليون في أعمال السيدة غاسكل[12] (Mrs Gaskell)، وشخصيات الريفيين في أعمال هاردي، واللوحة المتكاملة من المتكلمين بلهجات مختلفة في أعمال أورويل. وبشكل عام، فإن إدخال متكلمين لا ـ معيارين يخدم أهدافاً لامُمَألِفة: فكلامهم يقدم تصورات للعالم تقابل تفكير الإنجليزية المعيار التي تؤطر صوت السرد أو شخصيات أخرى مهذبة، ومتعلمة. ومبحث الكلام اللا ـ معياري (Non-Standard Speech) في الأدب بعيد عن مجال الكتاب الحالي، ولكنه مبحث حظي بالنقاش والتوضيح في مجالات نقد أخرى.

إن اللهجة تنوع إقليمي، واللهجة الاجتماعية تنوع طبقي أو وظيفي؛ أما **اللهجة الفردية** فهي تنوع شخصي، بمعنى حزمة سمات الكلام المميزة التي تسمح لنا بالتعرّف على شخص ما كفرد. إنها حقيقة معروفة أننا نستطيع بسرعة تحديد أصوات أصدقائنا عندما يتصلون بنا هاتفياً؛ ويمكننا التعرف على زميل يتكلم في حجرة أخرى أو في الممر حالما نسمع بضع كلمات. فاللهجة الفردية مركب من مواصفات الصوت (Voice Qualities) التي تعكس عدداً من المتغيرات: شكل أعضاء الكلام عند الفرد؛ اللكنة بمعنيي اللهجة ـ الاجتماعية/ اللهجية؛ واسمات اجتماعية أخرى مثل علامات العرق والنوع الإجتماعي، أنساقاً انفرادية من الصياغة وانتقاء الكلمات. وفي

(12) إليزابيث غاسكل، ويشار إليها عادة بالسيدة غاسكل فقط، وهي روائية إنجليزية من العصر الفيكتوري (1810 ـ 1865).

السنوات الأخيرة، اكتسبت مشروعية صوت الفرد درجة من القبول في **لسانيات الطب الشرعي** (Forensic Linguistics)، خاصة وأن عينات الصوت، و"بصمات الصوت" (Voiceprints) باتت تُقَدّم كأدلة يحللها خبراء لسانيون في المحاكم القانونية. والنظير الأكثر تقليدية للسانيات الطب الشرعي في الدراسات الأدبية هو دراسة الأساليب الشخصية للمؤلفين، والتي شهدت سجالاً حول مَنْ هو مؤلف نص من النصوص الإشكالية على أسس التحليل اللساني الأسلوبي والمناهج الإحصائية. واللهجات الفردية، مثل اللهجات واللهجات الاجتماعية، يتم ابتكارها لإحداث تأثيرات لامُمَألِفة في الأدب أيضاً: وهناك أمثلة واضحة في الكاريكاتوريات الفردية التشويهية المتعددة التي نجدها في روايات ديكنز.

و"اللغة الإختزالية الخاصة بجماعة ما" مصطلح مُوحٍ سكّه هاليداي للإحالة على نمط من اللهجة الاجتماعية، والتي تتصلُ باللغة المعيارية بطريقة عدائية في جوهرها. **فاللغات الاختزالية الجماعية الخاصة** بجماعات معينة هي لغات سرية أو تحريفية (Canting)، تبتدعها وتستعملها مجموعات منحرفة ومعزولة مثل السجناء، واللصوص، وتجمعات أخرى خفية أو مخرّبة. والشواهد التي يقدمها بحث هاليداي الرائد على اللغة الاختزالية الخاصة بجماعة، وتتمثل في "كلام القذف" (Pelting Speech) الذي استعمله لصوص ومشردو الفترة الإليزابيثية؛ ولغة عالم الجريمة والرذيلة في كالكتا؛ وما يعرف بلغة السجون البولندية (Grypserka). ومن المحتمل أن اللغة الاختزالية الخاصة بجماعة ما تتأصل أولاً كلغة **سرية**: مفردات خصوصية للأشياء والممارسات الهامة في الثقافة المضادة (Counterculture) تقي نشاطاتهم من الاكتشاف من قبل الشرطة، أو من الفهم من قبل المنتمين إلى الثقافة "الشرعية" أو "المعيارية".

ورطانة سائقي الشاحنات الذين يستعملون راديو النطاق الترددي المدني (Citizens' Band radio)، وأرغة/اللهجة العامية (Argot) في مجتمعات السود، والعامية الدارجة (Slang) في ثقافة موسيقى البوب (Pop)، يمكن عدها أمثلة معاصرة. ومن خلال تعبيرها عن قضايا وهموم الثقافة الفرعية (Subculture)، فإن اللغة الاختزالية الخاصة بجماعة ما يمكن أن تصبح أيضاً وسيلة **للتضامن** (Solidarity)، أو للتشابه الفكري: أي ليس مجرد حدود تحيط بالمجموعة وحسب، بل وأواصر تقارب داخل المجموعة، ووسيط للحديث عن انشغالاتهم المعرِّفة لهم. وأخيراً، يبين هاليداي أن اللغة الاختزالية الخاصة بجماعة ما هي أيضاً وسيط لِلَعب باللغة (Verbal Play)، ولفن الكلام (Verbal Art). وأسسها تقوم على الطفرة الأصواتية (Phonetic Mutation) للكلمات المعيارية، والابتكار المجازي لمفردات جديدة، كما أنها تفضي إلى ألعاب بالكلمات، والشعر، وسرعة الخاطر (Repartee): وهناك أدلة على وجود هذه الأشكال منذ القرن السادس عشر في الشعر الذي يعتمد على "كلام القذف" للمشردين؛ ونجده اليوم في أشكال من مثل أغاني الراب (Rap)، والدارجة الإيقاعية الكوكنية، والشعر الراستافاري[13]. واللغات الاختزالية الخاصة بجماعات معينة، حقيقية كانت أو مبتكرة، تستعمل أيضاً ـ مثل الإنجليزية اللا ـ معيارية كما ذكرنا سابقاً ـ ضمن الأجناس الأدبية المعيارية من مثل الرواية لاستدعاء نظرة منحرفة وعدائية إلى العالم: والمثال الأكثر شيوعاً هو لغة المراهق

---

(13) الرساتافارية هي حركة روحية/دينية نشأت في ثلاثينيات القرن العشرين في جامايكا، بين المزارعين السود بشكل خاص. ومعظم أتباعها يعبدون هيلا السيلاسي، امبراطور أثيوبيا سابقاً، كتجسيد للرب، وعلى اعتبار أنه المسيح المذكور في **الإنجيل**، ويؤمنون أن أفريقيا هي مسقط رأس البشرية.

"نادسات"، المعتمدة على كلمات روسية، الذي ابتكره أنطوني بيرجس (Anthony Burgess) في روايته *A Clockwork Orange*.

إن "اللهجة الفردية"، و"اللهجة الاجتماعية"، و"اللهجة"، وأنماطها الفرعية، مثل اللغة الاختزالية الخاصة بجماعة ما والرطانة الوظيفية، يمكن اعتبارها جميعاً، وعلى نحو تقريبي، تنوعات تعكس **من أنت**. أما **السجلات** فهذه تنوعات تختلف بحسب اختلاف أسلوبك في استعمال **اللغة**. ومصطلح "سجل" (بهذا المعنى؛ ويجب ألا يختلط مع المعنى الموسيقي لمدى طبقة آلة موسيقية أو صوت) كان قد قدمه ت. ب. و. ريد (T. B. W. Reid) كما يلي:

إن السلوك اللغوي لفرد معين ليس بأي حال من الأحوال على وتيرة واحدة (Uniform)؛ فإن وجد المتحدث نفسه في ما يبدو وكأنه ظروف لسانية متطابقة، فإنه وفي مناسبات مختلفة سوف يتكلم (أو يكتب) على نحو مختلف وفقاً لما يمكن وصفه وصفاً تقريبياً بأنه أوضاع اجتماعية مختلفة: سوف يستعمل عدداً من "السجلات" المميزة ("Linguistics, Structuralism and Philology", 1956).

و"السجل" بهذا المعنى طوّره، بعد ذلك، مايكل هاليداي، والذي تعد مساهمته في كتاب نشر عام 1964 تحت عنوان *The Linguistic Sciences and Language Teaching* أفضل توضيح معروف للفكرة. فالسجلات تنوعات مميزة للغة، تستعمل في **أوضاع نمطية** مختلفة مثل القداس في الكنيسة، والدرس، والمقرر الدراسي، والتقارير الرياضية، وغيرها. وزُعِم أن مثل هذه الأوضاع النمطية، والسجلات المقرونة بها، يتم التعرّف عليها عرفياً في مجتمع ما؛ إذ إن السجلات جزء من "كفاءة الفرد الاتصالية"، بمعنى أنه يستطيع أن يكتب في نطاق عدد من مثل هذه التنوعات، أو أن يتكلم في هذا النطاق، وأنه يتعرّف على عدد أكبر يصدر عن الآخرين بما في ذلك

المهنيين. وفي السنوات الأولى من دراسة السجل، اقترح علماء اللسان سجلات عامة مثل "العلوم"، "الدين"، "التعليمات"، "الإعلانات الترويجية"، "القانون"، "التعليقات الرياضية"، "التنبؤ بحالة الجو"، "وصفات إعداد الطعام"، وما يشابهها، إلا أنه سرعان ما بات جلياً بأن عدداً أكبر بكثير من التكييفات المتخصصة للغة مع نمط الوضع يتم التعرض لها عموماً؛ وأن الحدود في ما بينها كانت، رغم ذلك، ضبابية، وعليه فإن تصنيفاً واحداً كاملاً من غير المأمول إنجازه؛ وأن معظم النصوص لا تكتب في سجل واحد معروف، بل تحتوي على خليط من التنوعات. ورغم ذلك، فإن هذه التعقيدات لا تنفي صحة النظرية. فالخبرة والبحث يبينان أن الناس يمكنهم فعلاً أن ينتجوا، وأن يحددوا، سجلات مميزة بالتناسب مع أنماط مختلفة من الوضع. وإحدى الأفكار الملهمة والدالة لهاليداي هي أن القليل من اللغة هو كل ما نحتاجه كي نلاحظ ونتعرف على سجل ما:

إن تعليقاً رياضياً ما، وقداس كنيسة ما، ودرساً مدرسياً ما، شديدة التمايز لغوياً. **فجملة واحدة من أي من هذه، وغيرها من الأوضاع النمطية الكثيرة، تمكننا من تحديد الوضع النمطي الذي نحن بصدده بشكل صحيح.** إننا نعرف، على سبيل المثال، من أين تأتي "وسيتم الإعلان عن ذلك في وقت قريب" و"وصلتنا اعتذارات عن عدم التمكن من حضور الاجتماع"؛ وهذه ليست محض تنوعات حرة عن "سوف نسمع عن الأمر قريباً" و"كان آسفاً لأنه لم يتمكن من الحضور" (*The Linguistic Sciences and Language Teaching*, p. 87).

إن السجل، إذاً، استعمال مميز للغة كي يؤدي وظيفة تواصلية معينة، في نوع محدد من الأوضاع، إلا أنه ليس من الضروري أن

يكون النص مشبعاً باستعمال متسق للمفردات والتراكيب النمطية. فالنص بين يدي مستعملي اللغة ما هو إلا نموذج أو مخطط، أي حزمة من المعرفة اللسانية الاجتماعية التي يمكن تفعيلها بواسطة مؤشرات (Cues) نصية يصعب ملاحظتها أحياناً. وبهذه الوسيلة، فإن عدداً من السجلات يمكن إدخالها في نص واحد، وهذا النمط من النصوص هو ما يمكن تسميته بالنص "المتعدد" (Plural Text) الذي تعتبر قصيدة **أغنية شارع** (*Street* Song) التي نحللها، ص 326 ـ 328 من هذا الكتاب مثالاً جيداً عليه.

من جهة أخرى، بعض النصوص تبدو عن عمد "مفرطة في سجليتها" (Over-Registrated)، بمعنى أنها تطفح كيلاً بإشارات توضح تماماً نوع النص الذي نتعامل معه. وغالباً ما تكون هذه وثائق نظامية ورسمية مثل العقود القانونية، والصلوات، ونصوص دينية مستقرة أخرى، ودليل الإرشادات/ التشغيل، والكتابة النثرية العلمية والروتينية. إن الانتظام، وحتى الإصرار على استخدام أسلوب ما، على ما يبدو، وظيفة رمزية، وكأنه يقول للقارئ بأن عليه ألا يخطئ الغرض الذي يخدمه النص: لا تفشل في الإدراك بأني وثيقة تأمين، ملزمة للطرفين. ومثل هذه السجلات يمكن أن تسمى **سجلات مهيمنة** (Hegemonic Registers): أي أنها تهدف إلى السيطرة المطلقة من حيث علاقتها بالمخاطَب، وتدير ذلك عن طريق علنيتها، ومن إيضاحها المطلق للسجل الذي كتبت فيه.

جوانب الوضع (Aspect of Situation)	الوظيفة اللغوية (Linguistic Function)	خصائص البنية اللغوية (Features of Linguistic Structure)
المجال (Field) - النشاط المقرون به، محتوى الموضوع	التصورية (Ldeational) - تمثيل الخبرة بالعالم الداخلي والخارجي، التصنيفية، ومتعلقات بناء أخرى	- المفردات - التعدي
النبرة - (Tenor) العلاقات بين المشاركين: النفوذ، التضامن؛ الأدوار والأغراض - مدى رسمية الوضع	البينشخصية - (Interpersonal) التعبير عن الأدوار، والأغراض، والعلاقات - البناء اللغوي للمخاطِب والمخاطَب	- الإشاريات: الضمائر الشخصية - التوجيهية، أفعال الكلام؛ - السيرورات الذهنية - المفردات على اعتبار أنها تقنية/رسمية/عامية - التركيب (مثلاً علاقات التبعية[14] (Hypotaxis) وعلاقات الاستقلالية[15] (Parataxis))
الصيغة - (Mode) نوع القناة، وتنظيم النص ضمنها	النصية (Textual) - بناء النص كوسيط: التماسك، التطوير، التأكيد، الإبراز الملفت - الجنس الأدبي	- روابط التماسك (الإحالية[16] (Anaphora)، . . . إلخ - المحورة، الموازاة - فن الطباعة، مواصفات الصوت - واسمات الجنس الأدبي (مثلاً، الإيقاع)

(14) هي تلك التي نجدها بين وحدات تركيبية ذات مراتب موقعية غير متساوية، ويخضع فيها أحد الطرفين للآخر وهو ما يسمى بالتبعية أو التعالق، ومن أمثلته الجمل الشرطية وتلك التي تعبر عن سبب ونتيجة.

(15) تكون بين وحدات مستقلة عن غيرها ومساوية لها في المرتبة على أساس مبدأ التعاون ولا تكون المركبات/الوحدات خاضعة لغيرها أو تابعة لها. والقوائم التي تتكون على أساس التعداد من أكثر الأمثلة وضوحاً على هذا النوع.

(16) علاقة تقوم بين مكونين من مكونات النص، ويكون تأويل أو معنى المكون الثاني معتمداً على الأول السابق له، والضمائر من الأمثلة الأكثر وضوحاً على هذه العلاقة.

ويبدو أن للسجلات وجوداً حقيقياً في ثنايا البديهية اللغوية (Linguistic Intuition) للناس في جماعة لغوية ما. وفيما يخص وصفها ـ مقارنة مع استعمالها أو التعرّف عليها دون تحليل ـ فالتلاميذ قادرون على الكلام بيسر عن سجلات معينة متى ما استوعبوا الفكرة العامة: والأمثلة البسيطة مثل الإعلان الترويجي، أو نص علمي، أو قانوني، يمكن تشخيصها بسهولة بمصطلحات انطباعية. بيد أن الطريقة التي طوّر بها هاليداي الفكرة، توفّر لنا تقنيات أكثر انضباطاً لاستعمال السجلات في سياقاتها الاجتماعية: لوصف خصائصها اللغوية، وطريقة ارتباطها مع أوضاع نمطية مختلفة. ويميّز هاليداي ثلاثة جوانب تتفاوت فيها الأوضاع النمطية (مع عواقب على النَظْم اللغوي للسجل) وهي:

المجال (Field): النشاط الذي يصاحب اللغة المستعملة؛ مضمون الموضوع (Subject-Matter): هذا قد يكون الكيمياء، السياسة، السيارات، الطبخ، أو أي شيء آخر. وبوضوح بالغ، فإن المجالات المختلفة تنتج لغة مختلفة، تكون في أشد حالاتها وضوحها على مستوى المفردات.

النبرة (Tenor): العلاقة بين الأفراد المعنيين في فعل الكلام، مثلاً، تضامنية أو سلطوية، رسمية أو غير رسمية؛ مقاصد المتكلم، أهي إقناع أم إعلام. . . إلخ.

الصيغة (Mode): طريقة تنظيم النص في القناة المنتقاة، كلام، أم مطبوع/ مرئي، أم مزيج من الاثنين. وتحت الصيغة ندرس سمات من مثل فن الطباعة، وتنسيق النص، واستخدام اللون، وتحديد الشعر في أبيات، وغيرها؛ وفي الكلام، ندرس قوة الصوت (Volume)، والسرعة، والوقفات، وطول القول. . . إلخ.

وكل واحد من جوانب الأوضاع النمطية هذه تتفق مع واحدة من "وظائف اللغة" الثلاث عند هاليداي، ويتعلق بكل جانب نطاق من السمات اللغوية التي قد يرغب المحلل النقدي بأن يوليها عنايته. وهذا التوافق يمكن أن نقدّمه على شكل جدول، كما هو موضح في ص 313 من هذا الكتاب.

ونستطيع أن نبين، بإيجاز، تطبيق التصنيفات المعروضة في الجدول من خلال تحليل لنص غير أدبي، وهو جزء من إعلان ترويجي يمتد على طول صفحة بأكملها في مجلة عن ناد للكتب (انظر ص 316 من هذا الكتاب). ولا نتوخى من هذا التحليل أن يكون شاملاً: فالهدف منه مجرد التوضيح كيف أن باستطاعتنا، عن طريق الإحالة على أنواع البنيات المذكورة في العمود الأيمن من الجدول، أن نشخص نصاً بسرعة وفعالية كمثال على سجل بعينه من الكتابة.

إن صيغة الإعلان برمتها تجسد خصائص هذا النوع من السجل: إنها صفحة كاملة ذات خلفية صفراء فاقعة؛ ثلثا الإعلان يتكوّنان من صور صغيرة الحجم لعشرات من الكتب المسعّرة بأسعار رخيصة كعرض استهلالي، وثمة جزء كبير يقدّم عرضاً مخفّض السعر لفيديو فيلم *Jurassic Park*؛ أما الثلث العمودي الأيمن من الصفحة فكتبت في أعلاه الرسالة **أي خمسة كتب مقابل** 50 بنساً فقط للكتاب الواحد بحجم كبير ومخالف بصرياً (لون الخلفية ولون الخط معكوسان) على خلفية حمراء؛ وتحته يقع النص الرئيسي، بعنوان أحمر اللون ومن ثم أسود على خلفية صفراء، وفي الزاوية السفلى اليمنى مربع مخصص للقص (بحجم صغير من الخط المطبوع بأسود فوق خلفية بيضاء، عارضاً مظهراً أكثر رسمية) كي يقوم القارئ بتعبئته وإرساله إلى نادي الكتاب. ونص الإعلان الرئيسي يسير على النحو التالي:

أرقى أنواع الكتب بأدنى الأسعار!

لماذا تدفع سعر السوق بينما تستطيع التوفير عند شرائك لكل كتاب من وورلد بوكس (World Books)؟

بداية، يمكنك اختيار **أي خمسة كتب مقابل 50** بنساً فقط للكتاب الواحد كعرض خاص لانضمامك إلى النادي. ذلك توفير تصل قيمته إلى 150 جنيهاً فوراً!

ثم، كعضو، ستستلم مجلة ملونة **مجاناً** كل شهر، مليئة بمئات من أفضل العناوين. كل الكتب التي نبيعها من أرقى النوعيات، فهي إما نسخ الناشرين الأصلية ـ طبق الأصل عن تلك التي تجدها في المكتبات الرئيسية ـ أو هي طبعاتنا ذات الأغلفة المقوّاة الفاخرة. وكل كتاب يعرض بتخفيض لا يقل عن 25٪ من سعر الناشر ـ وعدد كبير يباع بنصف الثمن!

عندما تنضم إلى وورلد بوكس، ستنضم إلى مليوني قارئ حكيم ممن يستفيدون من حقيقة أن النادي جزء من BCA، وهي مؤسسة لها ما يزيد على 25 سنة من الخبرة في تقديم القيمة والخدمة الأفضل. لن تكون في أياد أشد حرصاً!

وكل ما نطلبه منك الآن هو أن تختار أربعة كتب في العام الأول من اشتراكك. لن يكون ذلك صعباً ـ فالتوفير كبير جداً والاختيارات متنوعة كثيراً، وعلى الأرجح أنك ستشتري أكثر فأكثر!

لذلك لا تضيع الوقت. انضم اليوم. ولكن لا ترسل مالاً الآن! **نعرف** أننا الأفضل ولكننا نريدك أن ترى **الدليل** قبل أن تدفع!

يمكننا تسجيل بعض الملحوظات الإضافية عن صيغة هذا المقطع من الإعلان: التقسيم إلى فقرات قصيرة جداً، الاستخدام

الحر للحروف الكبيرة، والخط الغامق، وعلامات التعجّب. هذه السمات من مميزات هذا النوع من الإعلانات الشعبوية، وبشكل أوسع، من سمات نصوص الإعلام المطبوعة العامة ذات الطابع غير الرسمي: نجدها، مثلاً، في افتتاحيات صحف الإثارة. ومزيد من التحليل لصيغة هذا النص سيظهر أنها مصممة لتعطي انطباعاً بوجود صوت متكلم يخاطب القارئ مباشرة: فالطباعة الغامقة توحي بالتأكيد، والجمل والفقرات القصيرة تلمح إلى نَظْم الكلام الشفهي؛ وهذا الانطباع بالشفاهية (Orality) يقودنا إلى دارسة **النبرة**.

إن وهم الصوت المتكلم يتطابق مع سمات أخرى من النبرة والتي تعطي السجل في هذا الإعلان طابعاً "شخصياً". فالضمائر تذكر "المتكلم"، وبشكل خاص، المخاطب، بتواتر ملحوظ: مصدر الإعلان يشار إليه عن طريق تكرار "النحن" المؤسسية (وورلد بوكس)، بينما القارئ/ عضو نادي الكتاب المحتمل فيعيّن عن طريق الاستعمال المتكرر لضمير المخاطب "أنت" ـ المذكور مرة أو اثنتين في كل جملة تقريباً بهدف تخصيص مساحة يحتلها القارئ في هذا التفاعل الإقناعي. والجانب التالي من أسلوب الكتابة الذي سندرسه في هذا النص ـ وهو جانب محوري لسجل هذا الإعلان ـ يتمثل في **أفعال الكلام** التي تَرِد. فالنص يطفح بأفعال الكلام التي تبني علاقة شديدة الإلحاح والمناورة بين المعلِن والقارئ، والتي تبدأ بسؤال بلاغي، أعني سؤالاً ذا إجابة محددة مسبقاً. فالافتراض المسبق لسؤال "لماذا تدفع سعر السوق..." هو أنه ليس من المنطقي أن تدفع أكثر في الوقت الذي يستطيع فيه القارئ أن يشتري من وورلد بوكس بسعر أقل: ومطلوب من القارئ أن يقبل هذا، وهو المبرر والدافع للاستمرار في القراءة. والفقرات الثلاث التالية تتكون من سلسلة من الوعود والعروض، أفعال كلام تعززها **توجيهية** ملائمة:

"تستطيع"، "سوف"... إلخ. والفقرة الأخيرة، كما هو معهود في مثل هذا النوع من الإعلانات، تتكون من طلبات ـ "كل ما نطلبه..." ـ وصيغة الأمر الصريح ـ "لا تضيّع وقتاً"، وأحد هذه "الأوامر" (ولكن لا ترسل مالاً اليوم!") هو بالتأكيد نمط من أنماط الجمل التي كان هاليداي يفكر بها عندما قال إن "جملة واحدة... تمكننا من تحديد [وضع نمطي ما] بشكل صحيح" (قارن بصفحة 311 من هذا الكتاب).

أما **المجال** فيخلو من أي تعقيد، ويمكن الإشارة إليه كاتحاد بين ثلاث توليفات من العناصر المعجمية التي تبرز في النص:

المال وتوفير المال: "أسعار"، "مال"، "50 بنساً للواحد"، "توفير"... إلخ.

الكتب والمنشورات: "الكتب"، "مجلة ملونة"، "عناوين"، "كتب"، "الناشر"، "غلاف مقوّى"... إلخ.

النادي والعضوية: "النادي"، "عضو"، "انضم"، "نادي"، "عضوية"... إلخ.

لاحظ أن المجال ليس مجرد "كتب"، ولكن "توفير ـ المال ـ عن ـ طريق ـ شراء ـ كتب ـ من ـ خلال ـ النادي". وبعض السلع الأخرى ـ التسجيلات، الثياب، أو مهما كان ـ يمكن استبدالها مكان الكتب دون أن نعدل السجل النصي بشكل ملحوظ، وبالفعل فإن هذا السجل عادة ما يصاحب شتى أنواع المنتجات في إعلانات الصحف والمجلات البريطانية.

إن تعداد السمات اللغوية المقرونة بالمجال، والنبرة، والصيغة لنص ما طريقة سهلة ومنظمة لتشخيص السجل؛ إلا أن ما لا شك فيه هو أن هذه الطريقة لن تكون مقنعة إلا إن استطعنا أن نقيم صلة

بين هذه السمات المعقدة، وبين نمط الوضع الذي يعطي السجل معنى في المقام الأول ـ في هذه الحالة، علينا أن نكون على وعي بوظيفة وأعراف الإعلان في مجلة عن سلع معينة. وقد يتساءل البعض: ما هي مكانة هذه السمات لدى القارئ؟ بالنسبة إلى القارئ، فإن هذه السمات تقوم بدور "الإلماحات" التي تفعّل هذا السجل كمخطط يؤطر المعرفة اللسانية الاجتماعية المخزونة. ومع أن أغلبية القراء سوف لن يتمكنوا من الكتابة في هذا السجل من إعلانات المجلات الرائجة، فإنهم يميزون الأعراف من خلال خبرتهم، والإشارات النصية أو الإلماحات ما هي إلا سبل لوضع السجل في دائرة الوعي، دائرة الإدراك الضمني.

إن نص الإعلان ـ والذي لم نكن نسعى من تحليله أعلاه سوى تطبيق المصطلحية المقرونة بمفهوم السجل ـ مثال على النص المهيمن كما عرّفناه أعلاه. إنه واضح ومتسق: وليس لقارئ أن يخطئ غرضه؛ ولن يضطر شخص يمتلك كفاءة تواصلية في اللغة الإنجليزية إلى التوقف كي يفهم نوع الرد المطلوب. وفيما يخص الوصف اللساني الاجتماعي، فالنص غير إشكالي: إنه يمثل سجل الإعلانات، أو على الأقل، واحداً من مجموعة سجلات محددة ترتبط في أذهاننا بالأساليب المختلفة للإعلانات الموجودة في وسائل الإعلام الجماهيرية في اللغة الإنجليزية. وهذا الإعلان يبين نوع النص البسيط الذي غالباً ما يُسْتَعمل لتدريس مبادئ نظرية السجل (ونصوص أخرى يمكن أن تكون مقالات علمية، مواعظ، وثائق قانونية، تعليقات رياضية، كتب طبخ. . . إلخ). ولقد اخترت المثال لأنه من نوع النصوص الواضحة، والبديهية، والمألوفة؛ ولكن بساطته لا تشكل نموذجاً لكثير من خبرتنا باللغة. فأغلب النصوص يصعب نسبتها إلى سجل معين، أو، وفي أفضل الأحوال، تحتوي

على إلماحات تشير إلى حضور خليط من السجلات ـ إنها "متعددة" في طبيعتها. وفي نقاشنا لهذا الوضع في كتاب سابق حول خطاب الصحف، قلنا:

إن الطريقة التقليدية في النظر إلى هذا الأمر تبدو لي وكأنها وضع العربة قبل الحصان. أما أنا فأفضل أن أقول، لا إن النص يقع في سجل. . .معين، وإنما أن. . . السجلات. . . موجودة "في" النصوص (*Language in the News,* p. 60).

إن النصوص (باستثناء النصوص المهيمنة) غالباً ما تكون تعددية، أي تضم خليطاً من السجلات، واللهجات، واللهجات الاجتماعية المنسوجة معاً، والمُمَثلة تمثيلاً مقتصداً عن طريق تفاصيل دالة في البنية (إلماحاتنا)، والتي تشجع القراء على بناء صورة أكثر اكتمالاً لكل تنوع بأكمله في مخيلتهم. وحيثما كان الخليط واضحاً وصريحاً، ويبدو أن ثمة غرضاً واضحاً من وراء خلط التنوعات، فإن النص يمكن أن يسمى ـ مستعملين مصطلحاً من نظرية باختين الحوارية في الأدب ـ نصاً متعدداً ألسنياً.

وحيثما تجاورت مؤشرات تنوعين أو أكثر في نص ما، فإن القارئ لن يركن إلى حالة من التأكد المطمئن، مثلما يفعل عندما يعالج إعلاناً، أو عقداً قانونياً، أو وصفة طبخ. فالمقصود من هذا الاقتران لا بد أن يُفْهَم وبعناية، فما بين أيدينا غالباً ما يكون علاقة نقدية بين سجلين، أي حوار بين تصورات العالم الضمنية في التنوعين. لذلك، فإن تعدد الألسن مرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة "**اللامألوفية**". ومن هنا، فليس من قبيل المصادفة أن تكون معظم النصوص شديدة اللامألوفية هي النصوص الأكثر التزاماً بخلط التنوعات كمبدأ بنيوي في الإنشاء: ومن هذه النصوص *Tristram Shandy* للورنس ستيرن (Lawrence Sterne)، **عوليس** لجيمس

جويس، **الأرض اليباب لـ .ت.س. إليوت**، ***Nineteen Eighty-Four*** لجورج أورويل. ولكن، دعونا نأخذ كأمثلة نصوصاً متعددة الألسن ولكن بسيطة بعض الشيء. والنصوص الثلاثة التالية، لهنري ريد (Henry Reed)، وفلور أدكوك (Fleur Adcock)، وو. هـ. آودن (W. H. Auden)، كلها نصوص سهلة المنال ورائجة. لاحظ أننا سوف نناقش هذه النصوص كأمثلة على بعض أنماط تراكيب تعدد الألسن ليس إلا، ولن ندعي بأننا سنقدم تحليلاً كاملاً، ويستطيع القراء بسهولة أن يمضوا بالتحليل خطوات إلى الأمام سواء عن طريق الدراسة الخاصة أو النقاش في الصف.

قصيدة "تسمية الأجزاء" (Naming of Parts) لهنري ريد واحدة من قصيدتين جمعهما عنوان مشترك "دروس من الحرب" (Lessons of the War)، وفيها يقدم ريد خبرة جندي متطوّع تحت التدريب ويعالجها بطريقة تهاجم الحرب والقيم العسكرية. والتباين في السجل هو المبدأ البنيوي المهيمن؛ فكل مقطوعة تحتوي على "صوتين" متميزين، يقدّم الثاني انتقاداً ضمنياً للأول:

تسمية الأجزاء

اليوم علينا تسمية الأجزاء. بالأمس،

كان علينا التنظيف اليومي. وصباح الغد،

سنقوم بما علينا فعله بعد الرمي. لكن اليوم،

اليوم علينا تسمية الأجزاء. الجابونيكا[17]

تتألق كالمرجان في كل الحدائق المجاورة،

(17) أزهار يابانية.

واليوم علينا تسمية الأجزاء.
هذا مسمار التعليق السفلي. وهذا
مسمار التعليق العلوي، واستعماله سترونه،
عندما تُعطون حمّالاتكم. وهذا مسمار التجميع،
وفي حالتكم فهو غير متوافر لديكم. الأغصان
تحفظ في الحدائق إيماءاتها الصامتة البليغة،
وفي حالتنا فهي غير متوافرة لدينا.
هذا لاقط الأمان، الذي يتم فتحه دائماً
بنقرة بسيطة من الإبهام. ورجاء لا تدعونني
أرى أياً منكم يستعمل إصبعه. بإمكانكم أن تفعلوه بسهولة
إن كانت لديكم أي قوة في إبهامكم. الزهور
هشة وبلا حركة، لا تدعوا أحداً أبداً يرى
أياً منكم يستعمل أصابعه.
وهذا كما ترون هو المزلاج. الهدف منه
هو أن تفتح المغلاق، كما ترون. يمكننا أن نسحبه
بسرعة إلى الخلف وإلى الأمام: نسمي هذا
تخفيض الضغط على النابض. وبسرعة إلى الخلف وإلى الأمام
النحل المبكر يعتدي على الزهور ويتحسسها:
يسمونه تخفيف الضغط على النابض.
يسمونه تخفيف الضغط على النابض: إنها سهلة تماماً

إن كانت لديكم أي قوة في إبهاماتكم: مثل المزلاج،
والمغلاق، وقطعة ـ القدح، ونقطة التوازن،
وفي حالتنا فهي غير متوافرة لدينا؛ وزهور اللوز
صامتة في كل الحدائق والنحل يذهب إلى الخلف وإلى الأمام،
لأن اليوم علينا تسمية الأجزاء.

وفقاً لهاليداي، يسمح لنا السجل بتحديد نمط وضع ما. وفي أي قصيدة، يكون الوضع بالطبع متخيلاً: فلا يوجد مكان حقيقي أو مشاركون، واللغة هي كل ما لدينا. في المثال الحالي، يشير سجل الصوت الأول إلى نمط وضع ما بشكل فعّال: مدرب يعرّف صفاً من المتدربين على أجزاء البندقية وكيفية التعاطي معها. ثمة عدد من الأشكال الإشارية التي ترسي الوضع في الزمان والمكان: "اليوم"، "الأمس"، "صباح الغد"، والإشارية المكررة "هذا...هذا...هذا" التي تشير إلى أجزاء السلاح في يدي المدرب أو على الطاولة أمامه. ونبرة النص تشتمل على سمات نموذجية للغة التعليمات. فهناك، على سبيل المثال، الضمير الشامل "نحن" والذي يُشْرِك من خلاله معظم الأساتذة طلابهم في النشاط المشترك للدرس الجاري: "اليوم علينا تسمية الأجزاء" تماماً كما نقول في ندوة أو محاضرة "هذا الصباح سوف نناقش تعدد الألسن". وثمة تكرار للمركبات والجمل، وهو جزء تقليدي من تقنيات المحاضرة. وثمة مركبات جاهزة لأقسام التعليمات، والتي كان من الممكن أن نستخرجها من دليل إرشادات: "تسمية الأجزاء"، "التنظيف اليومي"، "ما يجب فعله بعد الرمي". ويتم تحديد المجال أكثر بواسطة المصطلحات التقنية للأجزاء المختلفة للسلاح: "مسمار التعليق السفلي"، "مسمار التعليق العلوي"... إلخ. والمفردات عموماً واضحة ونافعة، وحتى المصطلحات التقنية تعتمد على كلمات شائعة؛ الأفعال بسيطة ـ "لديكم"، "ترون"، "تعطون"، وأشباهها ـ والأسماء بسيطة، وثمة

غياب شبه كامل للصفات، والكلمات قصيرة، تتكون عموماً من مقطع أو اثنين (يستطيع القارئ بسهولة تأكيد هذا التحليل). ليس هناك ما هو أدبي في هذا السجل بالمطلق ـ إنه ما كان أورويل ليدعوه بإنجليزية "شعبوية"، بسيطة ومباشرة. لاحظ أن هذه الشعبوية تقترب من اللغة العامية ولغة العوام. وإلماح واحد هو كل ما نحتاجه لمعرفة هذا، وهو استخدام الصفة "سهل" غير المعيارية للحال "بسهولة" في المقطع الثالث[18].

وعند نهاية البيت الرابع في كل من المقاطع الأربعة الأولى هناك تحوّل مفاجئ يبتعد عن سجل المدرب ويتحوّل إلى أسلوب موسوم بالشعرية. والتحوّل الأول في هذه التحولات يبين النقطة على نحو ملفت:

الجابونيكا | تتألق كالمرجان في كل الحدائق المجاورة.

أول كلمة نصادفها بادئ ذي بدء، "جابونيكا"، هي كلمة من أربعة مقاطع ذات وقع صوتي مدهش لنبتة زينة، وهي إشارة موسومة بما يكفي على الشعرية؛ ويتم تطويرها فوراً عن طريق المجاز "تتألق كالمرجان"، وهو تعبير غريب جداً على سجل المدرب: ولقارئ أدب متمرس، تُلمّح الجملة إلى الجنس الأدبي المعنيّ بوصف الطبيعة. واستحضار وصف آخر للطبيعة، مختلف، لكن بالقدر نفسه من الشعرية، يَرِد عند نقاط متكافئة في المقاطع الأخرى. والتباين مع السجل الأول لا يمكن أن يكون أعظم مما هو عليه هنا، وعليه فإننا على ما يبدو من المفترض أن نتخيّل حضور "متكلم" ثان: أو ربما من الأفضل أن نسميه **مبئراً** ثانياً، كي نوظف مصطلح جينيت (الفصل 9 أعلاه، ص 265 أعلاه). وهذا الوعي متميّز عن وعي المدرب،

(18) الإشارة هنا إلى "You Can Do it Easy" حيث كان من المفترض القول "You Can Do it Easily"، وهو أمر لا يتضح في الترجمة.

ويعطي الانطباع بأنه وعي متطوع متعلم ينأى بنفسه عن درس تركيب السلاح، ويلجأ إلى أحلام اليقظة وإمعان النظر خارج النافذة.

إن تحليلاً كاملاً لهذه القصيدة من شأنه أن يذهب إلى ما هو أبعد من مجرد تبيين أن ثمة سجلين متباينين في النص، أحدهما تعليمي، وحقائقي، وعسكري، والآخر أدبي، ومثقف وتأملي. وحالم اليقظة الشاعري، الذي وكما نرى يقول أقل مما يقوله مدرب السلاح، يستعين بقوى الجمال وخلق الحياة في الطبيعة كي يوجّه انتقاداً للموقف العسكري المتجسد في لغة المدرب. وثمة موضوع عرفي يتم التلميح إليه، وهو موضوع مألوف للقراء الذين يعرفون أعمال الأجيال السابقة من شعراء الحرب العالمية الأولى (بشكل خاص ويلفرد أوين (Wilfred Owen)، وروبرت بróوك (Rupert Brooke). إنه دور القارئ بداية أن يجد هذا الموضوع الناتج عن التباين بين السجلات، ولكنه محور تُطوره التفاصيل الدقيقة للتفاعل بين الصوتين، وليس التباين المحض عينه. فالشاعر ريد في هذه القصيدة يجعل الصوت الثاني يُرَدّد صدى الصوت الأول، فيأخذ مركباً أو جملة من كلام المدرب ويكررها في الموضع شبه ـ اللازمي[19] البارز في البيت الأخير من كل مقطع. وهذه المركبات، بعد ذلك، يتم السطو عليها ونقلها إلى سجل آخر، حيث تتم إعادة تأويلها في ضوء السياق المتغيّر. وكل جزء من الحقائق في كلام المدرب يكتسب صفة التهكم عندما يتم اقتباسه في السجل "الأدبي": "اليوم علينا أن نسمي الأجزاء" والتي تظهر أولاً في سياق الصف المعتاد (البيت 1،4) تكتسب مرتبة الشكوى في البيت 6، باعثة تبايناً سلبياً بين جمود الدرس والحيوية المذهلة للجابونيكا.

(19) اللازمة: مقطع يكرر في الأغنية.

وفي المقطع الثاني، "وفي حالتنا فهو غير متوافر لدينا" في السطر 6، تصبح اتهاماً صريحاً لحماقة درس البندقية. وإعادة تأويلات نقدية مشابهة ترد في المقاطع المتبقية، والتي ينفث فيها الوعي "الشعري"، تراكمياً، طرفة بسبب الصور الجنسية غير المدركة في طريقة إحالة المدرب على أجزاء السلاح، وكيف أنها يجب أن "تخفف بسهولة"؛ وخارج النافذة، تسير العمليات الطبيعية للتكاثر بتحفظ وجمال أكبر.

في قصيدة "تسمية الأجزاء" يتم استخدام تقابل سجلين مميزين بشدة في تسجيل موقف ـ قد يشعر البعض بأنه قد تم التعبير عنه بطريقة لا تخلو من التكلف نوعاً ما ـ عن الحرب كاحتقار للطبيعة، والحياة، والجمال. والقصيدة الثانية التي ندرسها، "أغنية شارع" لفلور أدكوك، هي قصيدة أعمق من حيث تعدد الألسن، وأكثر إثارة لمشاعر القلق لأنها أكثر عشوائية:

أغنية شارع

في زقاق بينك، زقاق ستروبري، سكة بدينغ[20]:
شخص ما ينتظر، ولا أعرف أين؛
يختبئ بين أسماء الحضانة،
يريد أن يلعب ألعاباً غريبة.
في بنايات ليزيس أو ملعب ليزيس[21]
شخص ما يتسكع في الظلام،

(20) هذه أسماء مناطق وهي على التوالي Pink Lane، Strawberry Lane وPudding Chare.

(21) أسماء أماكن وهي على التوالي Leazes Terrace وLeazes Park.

يشعر بالقهقهات المكبوتة ترتفع في حلقه
ويصابع شيئاً تحت معطفه.
لعله يتسحب بمحاذاة زقاق فورث[22]
ليمنع فتاة ما من اللحاق بقطارها
أو يطارد أراضي مستشفى الملكة فيكتوريا
ليرى أي ممرضة متدربة وهي تمر.
في بنايات حدائق بيلا أو درب الفاونتن[23]
أو طريق هنتر إنه متشوّق لأن ينقض ـ
إلا إن كانت الهيئة الهادئة التي ستلتقيها
على الحصى في شارع باك ستويل[24].
شارع مونك، شارع فايرز، والجالوجيت[25]
من الأفضل تجنبها حين يتأخر الوقت.
حتى في ساندهيل والسايد[26]
هناك ظلال يمكن لرجلٍ أن يختبئ فيها.
لذا لا تذهبن باستخفاف إلى دارن كرووك[27]

---

(22) Forth Lane.

(23) اسم مكانين هما Belle Grove Terrace وFountain Row.

(24) Back Stowell Street.

(25) Monk Street و Friars Street وGallowgate.

(26) Sandhill وSide.

(27) Darn Crook.

لأن السفاح قد أُحضر للعقاب.

انتعلن أحذية واطئة، وكن مستعدات للركض:

تذكرن، أخواتي، هناك أكثر من واحد.

أظن أن أسماء الشوارع المذكورة في "أغنية شارع" من مدينة نيوكاسل ـ آبون ـ تاين (Newcastle upon Tyne) ـ ورغم ذلك، فإن للكلمات إيحاءاتها الخاصة حتى لو لم يعرف القارئ أي شيء عن هذه المدينة. و"السفاح" على ما أفترض هي إحالة على "سفاح يوركشاير"، بيتر سَتْكْلِف (Peter Sutcliffe)، الذي قتل عدداً من النساء وقطعهن إلى أشلاء في منطقة غرب يوركشاير في الثمانينات من القرن العشرين؛ ما عدا ذلك، ثمة إحالة على "جاك السفاح"، قاتل مشهور ولكنه ظل مجهول الهوية، كان قد قتل مجموعة من النساء في أواخر القرن التاسع عشر. والقصيدة تعبر عن موضوع مألوف في النسوية الحديثة، ألا وهو التهديد الذي يشكله الرجال على النساء، والحاجة إلى الاحتراس، وخاصة في شوارع المدن الكبيرة. هذا ما تأتي القصيدة على ذكره صراحة في المقطع الأخير، والذي يبني على "سجل نسائي":

انتعلن أحذية واطئة، وكن مستعدات للركض:

تذكرن، أخواتي، هناك أكثر من واحد.

"أخواتي" هي إلماح معجمي قوي لسجل النسوية. وما هو لافت في القصيدة، رغم ذلك، هو أن هذا السجل لا يظهر إلى السطح إلا في النهاية: فالقسم الرئيسي من النص تم "تسجيله" عبر مجموعة من الأصوات الأخرى. ولو أن القصيدة برمتها كانت قد صُبَّت في قالب صوت نسوي، لتعرّضت لخطر انعدام التضاريس، ولكان صوتها أشبه ما يكون بالبيان السياسي أو التهريج: أي لكانت

أحادية الصوت. أما كونها تمتاز بتعدد الألسن، فهذا يشعرنا بأن القصيدة ديناميكية ومربكة.

والوقع الأول واللافت الذي تحدثه القصيدة ينجم عن سمة من سمات **الصيغة**، أي التنظيم العروضي للنص كشعر. فكل بيت، بتفاوت ما بين الثمانية، أو التسعة، أو، كما في حالة واحدة، العشرة مقاطع، له وقع إيقاع رباعي الضربات، لا نخطئه اعتباراً من البيت الثاني:

Pínk Lane, Stráwberry Lane, Púdding Cháre:
Sómeone is wáiting, I dón't know whére;
híding amóng the núrsery námes,
he wánts to pláy pecúliar gámes.

فما هو الشكل الشعري هذا؟ إن النبض رباعي الضربات مقترن بالشعر الشعبي الشفاهي، وبشكل خاص، بالشعر الموجه للأطفال. فباستطاعتك أن تقفز أو تلعب ألعاب وثب على إيقاع "أغنية شارع"، وهذا بالطبع يعطي تأويلاً أولياً لكلمة "ألعاب" في البيت 4. وأسماء الشوارع في البيت الأول تعزّز الإيحاء بأن السجل من الطفولة: إنها بالفعل "أسماء حضانة"، تشكل في مجملها مهلبية من الفراولة الزهرية والتي تشكل عنصر إبهاج ثابت في حفلات الأطفال الصغار. إن الإيقاع المرح والإحالة على حفلة، يكتسبان صفة التهكمية من حيث علاقتهما بالتهديد والانحراف في المفردات التي تأتي لاحقاً. ففي سياق القصيدة والمجتمع المعاصر، يستدعي وضع اللعب الخطر: إنه لمن غير الآمن للأطفال أن يلعبوا في الشارع. وكلمات "ينتظر"، "يختبئ"، و"ألعاباً" لها تباعاً معنى مزدوجاً: فاللعبة ليست الغماية (التخبئة) وحسب، بل هي اللعب الجنسي المنحرف للمعتدي البالغ الذي ينقض على فريسته.

وتوحي كلمة "Leazes" بمعنى "Sleaze" (القذارة والرذيلة)، وترسم جنسية ظلامية عن طريق سلسلة من الأفعال المقرونة بعضها مع بعض بسبب صيغها النحوية المنتهية "ing". ومبدأ التكافؤ الجاكوبسوني (انظر الفصل 6 من هذا الكتاب) لا بد وأن يقود قارئ الشعر المتمرس إلى ربط هذه السلسلة من الكلمات بمعانيها:

ينتظر(Waiting)، يختبئ (Hiding)، يتسكع (Loitering)، يشعر (Feeling)، يصابع (Fngering)، يتسحب (Sidling)، يطارد (Stalking)، متشوق لأن ينقض (Raring to go).

فالقصيدة موحدة عن طريق هذه السلسة من الأفعال، ولكن ثمة انتقالات ملحوظة في السجل كلما تقدم النص. فكلمة Loitering (يتسكع) أحادية الإيحاء/المعنى من سجل المراقبة البوليسية، فالشخص لا يتسكع إلا بنية سيئة؛ وفي هذا السياق فإن النية هي الاعتداء الجنسي على الأطفال والفتيات، أو الاستلذاذ بمراقبتهم: "يصابع شيئاً تحت معطفه" غنية عن التوضيح. ومن ثم، فإن "يطارد"، "طريق هنتر"، و"متشوقاً لأن ينقض" ذات إيحاءات مرتبطة بالحيوانات والصيد. وكلمات Quiet Shape (الهيئة الهادئة)، Cobbles (الحصى)، Back (باك)، (Monk) (مونك)، Friars (فرايرز)، Gallowgate (جالوجيت)، شريرة أو قرون وسطية في إيحاءاتها؛ وقراء تشوسر (Chaucer) يعرفون ما يكفي عن سوء أخلاق رهبان الأزمنة الغابرة.

ثمة ملحوظات أخرى كثيرة يمكن تسجيلها عن السجل وتحولاته: الدارجة، الصيغة العامية للمقطع 3، كما لو أن بعض السكان المحليين يتكلمون عن متلصص أو مغتصب؛ ومن ثم النبرة العالية لأسماء الشوارع في المقطع 4، والتي تنشر التهديد إلى منطقة سكنية يقطنها أناس من "طبقة أفضل". وقد يلاحظ القراء بمفردهم،

ويتأملون في اختلافات السجل التي يتم الإلماح إليها عن طريق مؤشرات طفيفة، والتي تُنْتِج تغيّرات مقلقة في النبرة. وبعد كل هذا التأرجح، يستقر السجل في النهاية على "صوت نسائي". وهو غير موسوم في المقطع قبل الأخير، إلا أنه، رغم ذلك، يمضي متحوّلاً إلى نبرة من التصريح المباشر. والمقطع الأخير، كما رأينا، يتضمن إلماحات صريحة تسمح لنا ببناء وضع من، لنقل، شخص يخاطب جماعة مساندة محلية أو جماعة مدافعة عن نفسها. وإلحاحية الرسالة يتم تعزيزها من خلال الخلط المقلق للسجل في متن القصيدة.

إن القصيدتين اللتين ناقشناهما للتو تبينان الطريقة التي تميل بها النصوص الأدبية إلى خلط السجلات لإنتاج تأثير لامُمَألِف، مُرمّمة بذلك الطبيعة التعددية في إيحاءات المعنى في كلمات جوهرية وذلك بالتصدي لاختلافات في المعنى نجدها في الأساليب المختلفة للغة. وخلط السجلات سمة من سمات النصوص غير الأدبية كذلك ـ باستثناء النصوص المهيمنة ـ وفي النصوص التي تشملها مساقات الأدب المعتادة فإن هذا الخلط غالباً ما يكون متعمداً وبارزاً. وثمة ملاحظات أخرى عديدة يمكن أن نشير إليها، في الختام، عن السجل والأدب. الملاحظة المركزية الأولى هي أن النصوص الأدبية **متخيلة**، أو على الأقل تُقرأ على أنها متخيّلة. صحيح أن أي مسرحية، أو رواية، تنطلق من وضع اتصالي حقيقي، وتُقرأ فيه: شخص ما كتبها، واستخدم تكنولوجيا إنتاج ما، وتلقى أجراً على ذلك، وتنشر مع كل التعقيدات التي تترتب على ذلك. وللكاتب في ذهنه قرّاء معينون وانتشار ما، والقراء أو الجمهور يشترون أو يستعيرون الكتاب، يشترون تذاكر المسرح أو يدفعون رسوم رخصة التلفزيون. بيد أن النص الأدبي متخيّل بمعنى أنه ليس "عن" تلك العلاقة بين الإنتاج النصي والاستهلاك، بل إنه في عالم المتخيّل،

عن طيار أيرلندي يتنبأ بموته، أو عن لير يقسّم مملكته، أو عن جيمي بورتر يتبجح على زملائه في السكن، وغيرها. إن لغة النص الأدبي ليست مدمجة في سياق وضع واقعي، مثل الإعلان أو وثيقة تأمين، بل إنها تبتكر وضعها الخاص، وموضوعها، وعالمها، كي يدخل إليه القارئ. وكما يعبر رولاند كارتر (Roland Carter) وولتر ناش (Walter Nash) عن ذلك في بحث هام لهما:

إن النص الأدبي يصنع "كون الخطاب" (Universe of Discourse) الخاص به؛ فالقارئ لا يأتي إليه لغاية في نفسه كإصلاح سيارته أو لشراء وثيقة تأمين أو قاصداً أي غاية اجتماعية أخرى. إن النص الأدبي لا "يُستَعمَل" لأي غرض عملي؛ إنه يُعلّم استعماله هو؛ إنه ذو سيادة في مجاله الخاص من اللغة. ("Language and literariness", p. 130).

إن كارتر وناش لم يكتشفا هذه الخاصية التي يسميانها **السيادة** (Sovereignty)؛ غير أن الجديد في تفسيرهما هو أنهما يتخذا من مفهوم السجل أساساً لفهم السيادة. وبمصطلحات عملية، فإن النص الأدبي ورغم خلوه من وضع (Situationless)، يبتكر وضعه المتخيّل الخاص به باستناده إلى سجلات من اللغة تقع خارج رابط تواصل الكاتب ـ القارئ. وهذا جزء رئيسي مما يسميه منظرو الأدب المعاصر **بالتناص** (Intertextuality)، وهي سيرورة الإيماء إلى نصوص وخطابات أخرى. ويقدم لنا كارتر وناش مصطلح **إعادة التسجيل**، أو **التسجيل من جديد** (Re-registration)، وهو مصطلح مفيد جداً كمسمى لهذه السيرورة. وهذا يعني أن سجلاً يشكّل جزءاً من كفاءة القارئ التواصلية سابقة الوجود يستولي عليها لاستعمالها استعمالاً جديداً ضمن العالم الأدبي النصي.

وعندما يُنْقَل سجل "خارجي" إلى داخل نص ووضع لا

يستعمل فيهما عادة، فإنه بالطبع لا يكون السجل نفسه. ويرجع ذلك إلى أن الرابط المكوَّن بين السجل والوضع يقطع في النصوص المتخيّلة؛ فالسجل الخارجي، إذاً، يكون موجوداً في النص الجديد لأغراض غير وظائفه الأصلية. وحتمياً، فإنه يصبح "مقصى" (Estranged)؛ إنه مؤطر بالسياق الجديد للقصيدة أو الرواية، ومتاح للاهتمام النقدي. وبالتالي، فإن ما يكون معهوداً وعملياً في مقام حقيقي ـ وعليه غير ملحوظ ـ يبرز ويصبح حرياً بالتدقيق. وكمثال مدهش على إعادة التسجيل، ندرس النص الأخير في هذا الفصل، وهو قصيدة لو. هـ. آودن:

المواطن المجهول

(إلى ج س/ 07/ ذ/ 378 شيّد هذا النصب التذكاري الرخامي من قبل الدولة)

لقد وُجد من طريق دائرة الإحصاءات بأنه

واحد لم ترفع ضده أية شكوى رسمية،

وكل التقارير حول سلوكه تتفق

بأنه، بالمعنى المعاصر لكلمة قديمة، كان قديساً،

لأنه في كل شيء قام به خدم **الأمة الأعظم**.

باستثناء **الحرب** وحتى اليوم الذي تقاعد فيه

عمل في مصنع ولم يُطرد أبداً،

بل أرضى موظّفيه، شركة فج المحدودة للسيارات

ومع ذلك لم يكن خارجاً عن قوانين نقابته أو غريباً في آرائه،

فنقابته تقر بأنه دفع كل التزاماته،

(تقريرنا عن نقابته يبين أنه كان سليماً)

وعمالنا في علم النفس المجتمعي وجدوا

بأنه كان محبوباً بين زملائه وكان يحب تناول المشروبات.

والإعلاميون مقتنعون بأنه اشترى صحيفة كل يوم

وأن ردود فعله على الإعلانات كانت عادية بكل المقاييس.

ووثائق التأمين المسجلة باسمه تثبت بأنه كان مؤمّناً تأميناً شاملاً،

وبطاقته الصحية تبين أنه أُدخل إلى المستشفى مرة ولكنه غادر معافى.

كلا من منتجي الأبحاث والمعيشة عالية ـ الجودة صرح

أنه كان مدركاً واعياً تماماً لفوائد الدفع بالتقسيط

وأنه امتلك كل ما هو ضروري للرجل المعاصر،

فونوغراف، ومذياع، وسيارة وثلاجة.

باحثونا في استطلاعات الرأي العام متأكدون

من أنه تبنى الآراء الصالحة في ذاك الوقت من السنة؛

عندما حل السلام، كان مع السلام؛ عندما نشبت الحرب، ذهب.

كان متزوجاً وأضاف خمسة أطفال إلى السكان،

عدد يقول عالِمُنا في تحسين النسل أنه كان مناسباً لوالد من جيله،

ومعلمونا يقرّون بأنه لم يتدخل مطلقاً بتعليمهم.

هل كان حراً؟ هل كان سعيداً؟ إن السؤال عبثي:

فلو أن خطباً ألم به، لكنا بالتأكيد قد سمعنا.

إن العنوان، والعنوان الفرعي الموضوع بين قوسين، يوفران مرجعية تناص إلى جنس الكتابة الرسمي الخاص بالاحتفالات والنصب التذكارية المكرّسة "للجنود المجهولين"، أو "المحاربين المجهولين"، الذين ماتوا ذوداً عن بلدهم. ومثل هذه الشخصيات الرمزية واقعية، ولكنها مجهولة الهوية: بقايا رجل قُتل في الحرب، وشخصيته غير مستردة، يمثل الآلاف من المجهولين الذين فقدوا حياتهم فداء لبلدهم، ويُكرَّم نيابة عن الضحايا الأبطال الكثيرين الآخرين. والمفارقة في هذا العنوان لهذه القصيدة هو أن الرجل المُحتفى به في نصها ليس "مجهولاً" حقاً: فالدولة تدعي بأنها تعرف كل شيء عنه. فقد كان موضع رقابة بيروقراطية وتوثيق. والعنوان الفرعي يجعله مجهولاً بمنحه رقماً بدلاً من اسم، "ج س/ 07/ ذ/ 378"، والذي يحرك فينا النفور من التقليد البريطاني الراسخ إزاء إلصاق أرقام بالناس (كما هو حال الجنود)، وهي سيرورة، نشعر، بأنها تمحو شخصيتهم وتؤكد سلطة الدولة على الشخص.

ونص القصيدة عبارة عن إعادة تسجيل شاملة للتصريحات الرسمية، أو بدقة أكبر، سجل للغة البيروقراطية التي تحتوي على أجزاء مبتذلة من الخطاب اليومي المعتاد؛ وكل من البيروقراطي واليومي، وهنا تكمن المفارقة، غير مناسب بالطبع لنص "شعري". وليس لدينا متسع لتقديم تحليل كامل للسجل أو السجلات في هذه القصيدة، ولكن هذه فرصة مواتية للقارئ كي يستكشف القصيدة موظِّفاً نموذج "المجال ـ النبرة ـ الصيغة" للسجل والذي خضنا فيه

للتو. إن السجل البيروقراطي يمكن رصده بيسر في المفردات التي توافق المجال: "دائرة الإحصاءات"، "شكوى رسمية"، "تقارير"، "البطاقة الصحية"، "باحثون في استطلاعات الرأي العام". هناك أيضاً إشارات إلى اللا ـ شخصية في التصريحات الرسمية كما يعكسها التركيب، وتبدأ بصيغة المجهول "وجد. . .بأنه" وتستمر في عدد من الأسماء التي تؤدي وظيفة المبتدأ: "التقارير. .. تتفق"، "ردود فعله. . .كانت طبيعية"، "وثائق. . .تثبت"، وغيرها، وهذا شكل نمطي من الإنجليزية الرسمية اللا ـ شخصية. وفي منتصف القصيدة، ثمة سجل وضيع أو شعبوي يقترن برطانة اتحاد العمال أو كلام العمال: "خارجاً عن قوانين نقابته"، "دفع كل التزاماته"، و"محبوباً بين زملائه وكان يحب تناول المشروبات". والسجل الرسمي يستمر في أبيات تغلب عليها النثرية المبتذلة التي تغمر إيقاع الشكل العروضي للشعر الحر: "وأن ردود فعله على الإعلانات كانت عادية بكل المقاييس"، "أنه كان مدركاً تماماً لفوائد الدفع بالتقسيط". وفي السياق الشعري، فإن هذا الأسلوب يوحي بالبلادة البيروقراطية، محور يهيئ للأسئلة الزائفة غير ذاتية النقد والقاسية والإجابات التي ترد في النهاية، والمُعبر عنها بأسلوب بينشخصي جديد، مُؤَكِّداً بالنحن الرسمية فائقة القوة التي تظهر إلى السطح في البيت الأخير.

وآثار إعادة التسجيلات هذه، بشكل عام، هي ما يتبع (علماً بأن مقولة نقدية أكثر دقة يمكن الوصول إليها في ضوء مزيد من التحليل). إن السجلات الرسمية واليومية قد ضمنت في سياق شعري، وتكون مبرّزة أو مؤطرة بذلك السياق. كما أنها تتعرّض للانتقاد، مسجلة النقطة بأن موقف الأمة من الناس الأفراد هو موقف قاس وغير تقديري ـ وهذا نقد لاذع، خصوصاً وأن الجنس الأدبي المُقدم من الدولة "النحن" هو احتفال شعري بحياة فرد.

هذا التأويل التهكمي يمكن التعبير عنه بكلمات أخرى إن رجعنا إلى العنوان "المواطن المجهول". إن تأثير إعادة التسجيل هذا داخل سيادة شكل شعري هو، مثل الأمثلة الأخرى التي درسناها على اللامألوفية، ترميم تعددية إيحاءات المعنى للكلمة الرئيسية في العنوان، "مجهول". فالدولة تدعي أنها تعرف كل شيء عن ج س/ 07/ ذ/ 378، ولكن نوع معرفتها، في رسالة القصيدة، لا يعد شكلاً وجيهاً من المعرفة الشخصية. فحقائق السيرة الذاتية والإحصاءات، رغم كل ادعاءاتهما بالاكتمال ونفاذ البصيرة، تترك المواطن تماماً كما يصفه العنوان ـ "مجهولاً"، أي غير معروف كشخص فرد؛ وعليه فإن التكريم الظاهري لحياته هو تكريم جاهل وغير صادق.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

إن إشكالية تعريف الأسلوب، وكيفية التعامل مع المصطلح داخل النقد اللساني يناقشهما كل من:

Nils Erik Enkvist, J. Spencer and M. J. Gregory, *Linguistics and Style* (London: Oxford University Press, 1964), and Geoffrey Neil Leech and M. H. Short, *Style in Fiction* (London: Longman, 1981), ch. 1-2.

وكتابات س. أولمن مفيدة في التقاليد الأقدم للأسلوبيات، انظر:

Stephen Ullmann, *Meaning and Style* (Oxford: Blackwell, 1973), and René Wellek and A. Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and World, 1956), ch. 14: For Literary Stylistics.

ومن الدراسات الرائدة للتنوعات اللغوية الوظيفية والتي يعادل فيها "الأسلوب" "السجل":

David Crystal and D. Davy, *Investigating English Style* (London: Longman, 1969).

لإحالات على كتب تمهيدية عن اللسانيات الاجتماعية انظر أعلاه الفصل 7، ص 218 من هذا الكتاب. والدراسات الكلاسيكية للابوف وتردجل المذكورة أعلاه ص 206 من هذا الكتاب هي:

William Labov, *Sociolinguistics Patterns* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972), and Peter Trudgill, *The Social Differentiation of English in Norwich* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974).

وحول اللكنة واللهجات في الإنجليزية انظر:

Stephan Gramley and K. M. Pätzold, *A Survey of Modern English* (London: Routledge, 1992), part 3; Arthur Hughes and Peter Trudgill, *English Accents and Dialects* (London: Edward Arnold, 1979), and J. C. Wells, *Accents of English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

حول الإنجليزية المعيار انظر:

James Milroy and Lesley Milroy, *Authority in Language,* 2nd ed. (London: Routledge, 1991).

وحول نقيضتها، اللغة الاختزالية الخاصة بجماعة ما، انظر:

Michael Alexander Kirkwood Halliday: "Antilanguage," *Language as Social Semiotics* (London: Edward Arnold, 1978), ch. 9.

وتناقش اللغة الاختزالية الخاصة بجماعةٍ ما أيضاً في:

Martin Montgomery, *An Introduction to Language and Society* (London: Routledge, 1986), ch. 5.

ومن تطبيقات اللغة الاختزالية الخاصة بجماعةٍ ما على الأدب انظر:

Roger Fowler, "Antilanguage in Fiction," *Style,* vol. 13 (1979), pp. 259-278, reprinted in: *Literature as Social Discourse* (London: Batsford, 1981), ch. 8, and Gunther Kress, "Poetry as Antilanguage: A Reconsideration of Donne's "Nocturnall Upon S. Lucies Day"," *Poetics and the Theory of Literature,* vol. 3 (1978), pp. 327-344.

إضافة إلى قائمة تنوعات اللغات المعطاة في ص 308–309 من هذا الكتاب، يمكننا إضافة الأنجلوروماني (Angloromani)، تنوع من الإنجليزية ذو مفردات "سرية" متميزة يتكلم بها الغجر في الجزر البريطانية. انظر:

I. Hancock, "The Romani Speech Community," in: S. Alladina and V. Edwards, eds., *Multilingualism in the British Isles* (London: Longman, 1991), ii, pp. 89-106.

والمصدر الرئيسي للسجل في استعماله الحالي هو:

Thomas Bertram Wallace Reid, "Linguistics, Structuralism and Philology," *Archivum Linguisticum,* vol. 8 (1956), p. 28.

ويتم اقتباسه ونقاشه في:

Jeffrey Ellis and J. N. Ure, "Language Varieties: Register," in: A. R. Meetham, ed., *Encyclopedia of Linguistics, Information and Control* (Oxford: Pergamon Press, 1969).

ولمعالجة هاليداي السابقة للمصطلح انظر:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, A. McIntosh and P. Strevens *The Linguistic Sciences and Language Teaching* (London: Longman, 1964), ch. 4.

وكتابه Language as Social Semiotic يطور "السجل" ويجعله مفهوماً قوياً: السجلات الآن "نطاقات من الممكن الدلالي" - صيغ من المعاني وليست مجرد أساليب.

ولمصدر إعادة التسجيل والسيادة انظر:

R. A. Carter and W. Nash, "Language and Literariness," *Prose Studies,* vol. 6 (1983), pp. 123-141.

الفصل الحادي عشر
المعنى والنظرة إلى العالم

لقد حاججنا في الفصل 2 أن للغة أهمية كبيرة في تشكيل تصنيفات المتكلمين للخبرة: وكما صاغها هاليداي، فإن للغة وظيفة **تجريبية** (Experiential) أو **تصورية** (Ideational). وبتطبيق هذا المفهوم على لغة برمتها، يستطيع أيّ منا أن يقول إن الإنجليزية ككل، أو الفرنسية، أو العربية، تشفّر نوعين من المعاني التي يسهل على المتكلمين الوصول إليها: فمن جهة، ثمة معان **طبيعية** (Natural) مثل "أحمر"، "أكثر من"، "مربع"، "فوق/تحت"، والتي يتم بالضرورة تشفيرها في ضوء الحقيقة القائلة بأن كل البشر مجهّزون بيولوجياً بما يتيح لهم إدراك مثل هذا التفريق؛ ومن جهة ثانية، فثمة معان **اجتماعية** (Social) تعكس تنظيم أي مجتمع وعلاقته ببيئته: "رئيس الوزراء"، "ابن"، "طبيب"، "الديمقراطية"، "الطبيعة"، "الربيع"... إلخ. وما يتضح هو أن الاختلافات بين اللغات تكون أعظم في منطقة المعاني الاجتماعية الشاسعة؛ وإن كانت نظرية التصورية صحيحة، فإن نظرة المتكلمين إلى العالم تكون أكثر اختلافاً في هذا الحقل ـ حقل الدلالات المبني اجتماعياً.

وهنا لا بد من التأكيد على مسألة هامة مفادها أننا عندما

نتحدث عن "المعاني الاجتماعية"، فإننا لا نحيل إلى مصطلحات من مثل "عمّة" أو "تصويت" فقط، والتي لا يختلف اثنان على أنها تتحدّد، بشكل مباشر، بتأثير من التنظيم الاجتماعي، بل النقطة الأساسية هي أنّ البنينة الاجتماعية للواقع (Social Construction of Reality) تمتد إلى عدد من المفاهيم التي عادة ما نعتبرها، ودون مساءلة، مفاهيم طبيعية وجوهرية: مصطلحات "بديهية بالحس" مثل "منزل"، "غضب"، "طعام" (قارن بنقاشنا لكلمتي "عشبة ضارة" و "حيوان أليف" الفصل 2 ص 55-56 من هذا الكتاب). إن اللغات تتفاوت تفاوتاً كبيراً في نوعية المعاني التي تشفرها، بل وتتفاوت حتى في ما قد يعتبره الواحد منا مجالات أساسية للخبرة وبناء لها.

لقد أشرنا، أعلاه، إلى المصادر التصورية "للغة برمتها". وهذا التعميم الواسع يسمح لنا بأن نقول إن الإنجليزية تختلف عن الفرنسية تصورياً، وهي حقيقة جلية تبرز من الصعوبات ذائعة الصيت في الترجمة بين اللغات. غير أن مقارنة لغات برمتها مهمة بعيدة المنال، وهي في كل الأحوال بعيدة عن خصوصية الاستعمال الفعلي للغة. في الاستعمالات المحددة للغة، تكون الاختلافات التصورية التي ندركها اختلافات بين متكلم ومتكلم، وبين نص ونص. ويربط هاليداي بين "الوظيفة التصورية" وخبرة الشخص على النحو التالي:

تقوم اللغة بوظيفة التعبير عن المحتوى: إن لها وظيفة تمثيلية، أو، كما أُفضل أن أُسميّها، وظيفة **تصورية**...فالمتكلم أو الكاتب يجسّد في اللغة خبرته بظواهر العالم الحقيقي؛ وهذا يشمل خبرته بالعالم الداخلي لوعيه الخاص: ردود فعله، ومداركه المعرفية، وتصوراته، وكذلك أفعاله اللغوية في التكلم والفهم (Linguistic Function and Literary Style, p. 332).

وعليه نستطيع أن نقول إن الخبرة، وتشفيرها في اللغة، يختلفان

من فرد إلى آخر: ليس بالمطلق ولا عشوائياً، بل وفق أعراف تحكم أدوار الفرد في النظام الاجتماعي والاقتصادي. فالفرد يولد في عائلة، في مكان محدد، وضمن شبكة اجتماعية أوسع بكثير، وتتاح له بعض أنساق التفاعل، ولكن لا تتاح له أنساق كثيرة أخرى؛ وبالمثل، فإن حدوداً معيّنة تُفْرض على الخبرة والأفراد الذين يمكن التواصل معهم خلال مراحل المدرسة، والعمل، والانتماءات الاجتماعية في مرحلة النضوج. وكنتيجة لذلك، فإن خبرتنا، وبالتالي ما نعرفه ونحتاج إلى أن نكون قد شفرناه في مصادرنا الدلالية، شخصي: ولكنه أيضاً نتاج موقعنا في العلاقات الاجتماعية ـ الاقتصادية. وفي ظل هذه القيود، فإن مخزوننا الدلالي، وبناء لغتنا، شبيهان بمصادر أناس كانت لهم مسارات مماثلة في الحياة، ولكنهما شديدا الاختلاف عن مصادر غيرهم من الناس ولغتهم.

والتنوع التصوري نفسه يميّز نص عن نص: وحسب نظرية **السجل**، فإن كل فعل من اللغة يتشكّل لغرض معيّن، وفي مقام محدد، وبناء النص يعكس هذه الظروف. فالمقام الاجتماعي، والغرض من التواصل، ينتجان توليفة مميزة من المعاني، وهذه تُشفَّر في بناء مميز للنص، مع ما يتصل به من تشكيل تصوري للأشخاص المعنيين. ومرة أخرى، فإن الاختلافات ليست عشوائية: فبنية نص ما، وبالتالي وجهة نظره من موضوعه، تتبع **أعراف** ذلك النمط من التواصل في ذلك النمط من المقام. وكمثال غاية في البساطة، فإن البناء التصوري لرسالة غرامية يكون على الأرجح شديد الاختلاف عن البناء التصوري لبحث أكاديمي اجتماعي عن الغزل، رغم أن الموضوع قد يكون متشابهاً. والاختلافات ستعكس تباينات عرفية في الأهداف، والأدوار الاجتماعية، والافتراضات عن القارئ، والافتراضات عن خطابات أخرى ذات صلة. . . إلخ. كما أن

الاختلافات في تصور العالم ستكون مرتبطة بمنظورات التواصل المُعَرفَنَة (Conventionalized) اجتماعية الأسس (Socially Based).

ومما لا يمكن استبعاده هو أن الشخص عينه قد يكتب رسالة غرامية وبحث أكاديمي؛ إضافة إلى أنماط أخرى من الخطاب. والنقطة التي نحاول أن نوصلها هنا هي أن القدرات اللسانية ـ الاجتماعية (Sociolinguistic Abilities) عند كل شخص متنوعة، وبالتالي، فإن استعماله للغة يضم مخزوناً من المنظورات التصورية (Ideational Perspective). ومن الخطأ الاعتقاد بأن الفرد لا يمتلك إلا تصوراً واحداً متآلفاً للعالم، أو أيديولوجيا، يحيط بكل جوانب خبرته؛ والأصح من ذلك أن الوظيفة التصورية توفّر مخزوناً من المنظورات ذات الصلة بالسجلات المتنوعة للخطاب الذي يشارك فيه المتكلم. فعندما أقول "وجهة نظر س"، أو "تصور س للعالم"، فإني أختزل جملة "المنظور المتاح أمام س في هذا السجل".

وهذه التعددية جزء من السبب الذي يجعلنا نرجّع، كما يلاحظ هاليداي، أن النسخة المتطرفة من فرضية وورف عن الحتمية اللسانية (Linguistic Determinism) (ومفادها أن بنية لغة الشخص نفسه تقيّده تصورياً تقييداً مطلقاً) لا يمكن أن تكون صحيحة. فاللغة تجسّد طرقاً بديلة، وليس طريقة **واحدة فقط**، للنظر إلى العالم، وفي ظل هذه الظروف يصبح واضحاً أن المتكلمين لن يكونوا محصورين في فخ نظام واحد مسيطر من أنظمة المعتقدات. ولأن المتكلمين يتحولون من أيديولوجيا إلى أخرى عندما يغيرون السجلات التي يستعملونها (ويقعون غير مرة في تناقضات ـ والتي يمكن بيسر أن ندركها بالوعي)، فإن بإمكانهم أن يسبروا غور النسبية الإبداعية في الرأي (Creative Relativity of View). وقد وصف هاليداي هذا الحال بقوله: "يستطيع المتكلم أن يرى من خلال ضوابط نظامه الدلالي

وما يستتر خلفه أو ما هو على ضفته الأخرى؛ ولكنه يدرك أنه، بفعله هذا، سيبصر الواقع من منظور جديد، مثل أليس في أرض العجائب التي تنقلب فيها الأمور رأساً على عقب" ("Linguistic Function and Literary Style", p. 333). ومن الأمور الواضحة أن معرفة أكثر من لغة لا بد وأن تساعد المتكلمين على الوعي بالقيود التصورية التي تفرضها عليهم كفاءتهم اللغوية الأم. والأمر نفسه ينطبق على الخبرة بصيغ متعددة من الخطاب في حدود لغتهم: وهذه خبرة يفترض أن تكون هدفاً رئيسياً في التربية والتعليم النقديين. أخيراً، إن استذكرنا المحاجة حول اللغة واللامألوفية التي قدمناها في الفصل 4، سيصبح من الجلي أننا نتوقع النصوص في الصيغ "الأدبية" من الخطاب أن تساعدنا على رؤية ما هو على الضفة الأخرى من ضوابط أنظمتنا الدلالية، وأن تجعلنا على وعي بترتيبات تصورية جديدة، أي "الواقع من منظور جديد". وبشكل خاص، فإن وظيفة الاستعارة، والتي ما تزال تحتل موقعاً مرموقاً في الدراسات الأدبية، وتعرف، عموماً، بأنها تقديم فكرة ما من منظور يُقرَن عادة بفكرة أخرى، هي بالضبط إلقاء ضوء جديد على الخبرة والفكر.

ويمكن للسيرورات التصورية أن تكون دالة إما عند نقطة معينة في نص ما (**تأثير موضعي**) (Local Effect)، أو عن طريق بناء تصوّر تراكمي للعالم. وسوف نركز في نقاشنا بشكل رئيسي على الحالة الثانية. وهذا لا يعني أن السيرورات التصورية موضعية التأثير ليست هامة. فالسيرورات الموضعية تشمل بعض الأدوات البلاغية التقليدية شديدة التأثير، أو ما يعرف بـ"الصور البيانية" (Figure of Thought) والتي تمتد من أدوات تشكيل المفاهيم المعقدة للمجاز، وحتى الاختيارات المعجمية المفاجئة والمستوقِفة، مثلما يفعل ت. س.

إليوت عندما يفتتح إحدى قصائده بالأحجية "Polyphiloprogenitive" (كثير النسل). والأدوات الموضعية قد تقترح إعادة تأويل معيّن للخبرة عند نقاط بعينها في النص؛ وكثير من الأمثلة قد أعطيت مسبقاً في هذا الكتاب. أما البنينة التصورية التراكمية (Cumulative Ideational Structuring) فتعتمد على اختيارات لغوية نظامية ومتسقة، تبني تمثيلاً متتابعاً ومتغلغلاً للعالم. ويعد هذا المصدر الرئيسي لوجهة النظر في الأدب. كما أن البنينة التصورية التراكمية هي، بالتأكيد، ميزة من مميزات الخطاب، وليست حكراً على تلك الصيغ التي تعد "أدبية". فقد نلاحظ أسلوباً مميزاً في متكلم ما، أو صحيفة ما، أو كاتب ما، أو رواية ما. . . إلخ، (وقد لا نلاحظه ـ إذ إننا قد نفهمه بشكل آلي وبلا وعي منا، إن كان من النوع المعتاد (Habitualized))، وهذه نتيجة الاختيارات المكررة بانتظام البناء اللغوي. ومثل هذا الانتظام يؤسس لتنوعات محددة أو **سجلات** من الخطاب مثل اللغة القانونية، الكتابة العلمية، الصحافة الشعبية، الأدب الرومانسي. . . إلخ، أو بتحديد أكبر يرسخ أسلوب مؤلف ما أو تيار في الكتابة. وفي سياق المحاجة التي نطرحها في هذا الكتاب، فإن النقطة التي تهمنا هي أن مثل هذه الاختلافات الأسلوبية أو السجلية، التي ترتبط بظروف اجتماعية وأيديولوجية، تحمل في طياتها اختلافات في الدلالات التصورية. لذلك، فإن الأسلوب اللغوي المميز لخطابٍ سياسي، مثلاً، يتضمن بالضرورة رؤية محددة للموضوعات التي يطرحها: رؤية رجل السياسة ذاك للعالم، كما تم تشكيلها لتلك المناسبة المعينة من الخطاب. وأمثلة ملموسة عن كيف أن الأساليب المختلفة تشكّل الواقع بطريقة مختلفة نجدها في تحليلات طوني ترو (Tony Trew) في كتابه *Language and Control* عن أساليب التقارير الإخبارية. وكما يحاجج ترو، فإن معالجات الصحف المختلفة للأحداث عينها تعكس وتعبر عن نظريات

متباينة عن مسبِبات الأحداث، وطبيعتها، ودلالتها.

وفي نقاشي لهذه الظاهرة في الأدب، أطلقت عليها اسم **الأسلوب الذهني** (Mind-Style): تصور العالم عند مؤلف، أو راو، أو شخصية، كما يشكله البناء التصوري للنص. ومن الآن فصاعداً سوف أستعمل هذا المصطلح بدلاً من مرادفه الثقيل "وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي"، والذي استعرته من أسبنسكي في الفصل 9: علماً بأن المفهومين متكافئين. وأصول الفكرة، ومعظم التحليل اللغوي الذي نحتاجه كي نجعلها فكرة متماسكة، يعتمدان على ما جاء به م. أ. ك. هاليداي في بحث رائد بعنوان "Linguistics Function and Literary Style: An Inquiry Into the Language of William Golding's *The Inheritors*". في هذا البحث يبيّن هاليداي كيف أن أنساقاً مبرّزة من **التعدي** ـ ما يتجلى في العبارات من بناء سيرورات الفعل، والمشاركين في الفعل، والظروف التي تحيط بالفعل ـ يوظفه غولدنغ لاقتراح محدودية إدراكية، ونقص في الإحساس بالسببية، وفهم خاطئ لكيف يمكن للبشر أن يسيطروا على العالم، من جهة الشخصية المحورية، لوك، وهو إنسان بدائي (نياندرثال Neanderthal) يستولي على عالمه أناس أكثر تطوراً. وننوه بأن الاطلاع على بحث هاليداي أمر ضروري بالمطلق لكل قارئ مهتم بهذا الجانب من النقد اللغوي.

وللتوضيح، سوف أبين البنينة التصورية المعنية ضمن ثلاثة أنماط مختلفة من السمات اللغوية: **المفردات**، **والتعدي**، **وبنى تركيبية معينة.**

كما رأينا سابقاً، **فإن للمفردات** التي تكون بحوزة المتكلمين تأثيراً فعّالاً على نطاق خبرتهم وبنيتها، وهي مؤشر عليهما. وقد أدرك نقاد الأدب، منذ زمن بعيد، الأهمية االتصورية والمحورية للمفردات

في النصوص، ولذلك فإننا لن نطيل النقاش فيها؛ إلا أن مساهمة اللسانيات في دراسة المفردات تتمثل في موضعتها في حدود النظرية الدلالية والنفسية التي بيّنا خطوطها العامة في الفصول الأولى من هذا الكتاب، وفي اقتراح نظام من المصطلحات للتحليل المعجمي.

وعندما ننظر إلى المفردات، أو **المعجمية**، كتشفير للأفكار أو الخبرات، تصبح، إلى حد كبير أكثر ديناميكية من مجرد قائمة مملة من الكلمات في القاموس. وبالتالي يمكننا النظر إلى البنية المعجمية لنص ما، أو المعجم الذهني (Mental lexicon) لشخص ما، على أنها كتوليفة متميزة، ولكن متغيّرة، من العلاقات والسيرورات.

والسيرورة الأساسية، أو الخلفية التي يعتمد عليها عمل الأقسام الأخرى، هي **المَعْجَمَة** (Lexicalization). وتعني هذه ببساطة وجود كلمة ما لمفهوم ما ـ "مغنوليا" للمغنوليا ـ ووجود توليفات من الكلمات لسلسلة مفاهيم متقاربة (شجرة مفاهيم)-"دغل"، "شجيرة"، "شجرة". والمعجمة العادية ناقشناها نقاشاً وافياً في الفصل 2، حيث حاججنا بأن معجمية شخص ما، أو خطاب ما، أو مجتمع ما، يمكن اعتبارها تخطيطاً للمخزون التصوري للشخص المعنيّ... (إلخ). فإن كنا لا نعرف مصطلح "مغنوليا"، فمن المرجح ألا نعرف المفهوم الذي تشير إليه؛ وإن كنا نعيّن الجزء الخشبي من مملكة النبات باستخدام توليفة مختلفة من المصطلحات من "دغل"، "شجيرة" و"شجرة"، فمن المرجح أننا نصنف ذلك الجزء من خبرتنا بشكل مغاير. وقبل أن ننتقل إلى تنوعات من الوضع العادي، أود أن أشير إلى نقطة أخرى: أن مصطلحات مختلفة تتوافر للإشارة إلى الشيء ذاته. وهذه قد تختلف من جوانب عدة.

أولاً، أزواج الكلمات التي تدل على الشيء نفسه، أو السيرورة ذاتها، يمكن أن تختلف في الدلالات الضمنية (Connotation)، أو النبرة والإيحاء (Suggestivity). فالبدائل المعجمية تعود في طبيعتها

إلى أصول سجلية مختلفة: "منزل" مقارنة بـ "مقر إقامة"، أو "منهك" مقارنة بـ"متعب"، تأتي من نصوص تحوم في فضاءات معينة، وفي سياقات أوضاع معينة، وبالتالي، فإن البدائل يتم شحنها بتداعيات مختلفة من سياقات مختلفة. والاختلافات الأسلوبية الناتجة عن الاختلافات في الإيحاءات مفهومة جيداً في الدراسات الأدبية، ولا تحتاج إلى مزيد من التعليق هنا.

أما البعد الثاني للتنوع هذا قد يكون أقلّ شيوعاً في دراسة الأسلوبية. فهو تنوع في **عمومية** (Generality) المصطلحات. فـ"شجيرة" مصطلح أكثر عمومية من "مغنوليا"، وعلى العكس، فـ"تفاح" كلمة أكثر تخصيصاً من "فاكهة"، و"فاكهة" أكثر تخصيصاً من "شيء"، وهلم جرا. وقد يختار كاتب في نص ما، وبانتظام، مصطلحات عامة، أو مصطلحات مخصّصة، مع ما يترتب على تلك العمومية أو الخصوصية من اختلافات في التأثير. وهذه إمكانية لم أبحثها بعمق في التحليل النصي، ولكن على الأرجح أن التعميم المفرط المنتظم سيترك انطباعاً عن أسلوب ذهني يميل إلى الطفولية، أو السذاجة، أو الخجل، أو المراوغة. ومن الأمثلة التي تحضرني في هذا السّياق استعمال السيد تليفر المتكرر لكلمة "شيء"، أثناء تشاوره الخجول والمضطرب مع السيد رايلي بخصوص تعليم ولده: "هناك شيء موجود في رأسي ... إنه شيء محدد جداً..." وهكذا؛ انظر جورج إليوت، *The Mill on the Floss* (1860), BK. 1, Ch.3. ومن جهة أخرى، يستحضر الاستعمال المتسق لمصطلحات مخصّصة جداً معرفة مختص، أو حذلقة، أو حتى استحواذ... إلخ؛ ولا أظن أن العثور على أمثلة توضح هذه الظواهر أمر صعب. ومثل هذه التأثيرات ستكون شبيهة بتأثيرات **المَعْجَمَة القاصرة** (Underlexicalization)، أو **المعجمة المفرطة** (Overlexicalization)، على التوالي.

وقضايا الإيحاء، وتأثير التعميم/ التخصيص، والتمييز ذو الصلة بين المجرد/ الملموس، نوقشت بإطناب في حقل الأسلوبية، وتنهمك بها الكتيبات الإرشادية الموجّهة للكتّاب. إلا أن مفهومي **المعجمة القاصرة** و**المعجمة المفرطة**، رغم رسوخهما في اللسانيات النقدية، فيشكلان جانبين أقل شيوعاً من جوانب استعمال المفردات.

المعجمية القاصرة هي الافتقار إلى مصلح، أو إلى توليفة من المصطلحات. وتقترح نظرية اللسانيات النفسية للمفردات، التي نفترضها، أن مثل هذه الفجوات، في المخزون المعجمي لفرد، تعني أن هذا الفرد لا منفذ له إلى المفاهيم المعنية، أو أنه يواجه صعوبة في الوصول إلى مثل هذه المفاهيم. وفي النصوص "الأدبية" التي يتم تشكيلها بأناة، مثل التي نتدارسها، فإن المعجمة القاصرة موسومة بأداتين لغويتين بديلتين: إما الكبت (Suppression) الملحوظ لمصطلح ما، أو استبدال (Substitution) تعبير ملحوظ التعقيد مكان ما يمكن اعتباره في سجلات أخرى مصطلحاً بسيطاً. والآلية الأولى، أي الكبت، هو الأساس الذي يقوم عليه تصوير الروائي سوفت الصادم للوحشيين كحيوانات عوضاً عن تصويرهم كبشر (ص 107 أعلاه من هذا الكتاب). أما الآلية الثانية، استبدال تعبير معقد مكان مصطلح بسيط، فهي أداة معيارية لاستدعاء وعي ساذج، كما رأينا سابقاً في "المساحات الفارغة في الزهرة الملتوية" و"شجرة الزهرة" عند بنجي. (لاحظ أن الكبت المعجمي يستخدم أيضاً في افتتاحية **الصخب والعنف**: فلعبة الغولف التي يشاهدها بنجي لا تسمى أبداً). وتُنسب إلى لوك في النص الذي يناقشه هاليداي مركبات مثل "الأشياء العظمية البيضاء"، "كتلة من العظم"، "مواد بنية لزجة". وفي رواية *Take a Girl Like You* لكنغزلي أميس (Kingsley Amis)

(1960)، تفكّر البطلة عديمة الخبرة، جيني بَن، التي تؤخذ إلى مطعم فخم، ملياً في "السمكة الزهرية الكبيرة"، و"السمكة النيئة" (السالمون المدخن)، "نوع من فتات اللحم" (pâté)، "أسيجة حديد ملتوية" (الحديد المطاوع).

في مثل هذه الحالات يقدم المفهوم أو الشيء الذي يبدو غير مألوف للشخص الناظر إليه باستخدام الإطناب، أي بتوظيف مركب ملحوظ التعقيد مكان مصطلح أبسط يشفر المفهوم بإحكام. وتعقيد الإطناب يُبرز هذه الأداة، ويشير إلى القارئ بأن عليه الانتباه إلى الدلالة الضمنية. وهذا يعني أن الإطناب لا ينقل نقص مصطلح محكم التشفير وحسب، بل و**تحليلاً** في الجانب الإدراكي الذي تقع فيه الفجوة. وبهذا المعنى، فإن الإطناب، وبغض النظر عن البنى الداخلية المختلفة، يؤدي وظائف مختلفة. فـ"شجرة الزهرة" عند بنجي، و"السمكة النيئة" عند جيني، حالات بسيطة: فالتسمية تتحقق من خلال الاستخدام المضبوط لاسم شديد العمومية يتقدمه محدِّد وصفي بسيط. ولا يحدد أي من هذين المركبين (عند بنجي وجيني) بدقة طبيعة الكيان الذي يشيران إليه، ويتركان المفهوم مبهماً وغير محدد. أما "المساحات الفارغة بين الزهرة الملتوية" عند بنجي، من جانب آخر، فلا تبسّط، وإنما تحاول أن تحلل مفهوماً هندسياً معقداً: "من خلال السياج، بين المساحات الفارغة في الزهرة الملتوية، كنت أستطيع أن أراهم يضربون". وعند قراءتها داخل السياق، فإن المركب الاسمي "المساحات الفارغة في الزهرة الملتوية" لا يبدو معاناة شاقة من البحث عن مفهوم قد تكون له كلمة بسيطة لا يعرفها بنجي، بل هو تعبير إبداعي عن تصوّر موجود عند بنجي وهو غير شائع (مساحة غريبة التشكيل محفوفة بأشكال الزهور)؛ ولذلك فإن المركب لامُمَألِف لمتحدثي الإنجليزية

"العاديين". هذا التأثير الإبداعي يبين أن المعجمة القاصرة، أي تجنب المصطلحات البسيطة والعملية بامتياز، ليست بأي حال من الأحوال حالة من البدائل الثانوية المزعجة دوماً.

ولاستعمال شعري واضح لهذا النمط "التحليلي" من الإطناب، تمعّن الأبيات 4 ـ 6 من قصيدة "التحرر من أوهام الساعة العاشرة" (Disillusionment of Ten O'Clock) لـواليـس سـتـيـفـنـز (Wallace Stevens) (1915):

البيوت مسكونة
بقمصان نوم بيضاء.
ليست فيها الخضراء،
أو البنفسجية خضراوية الحواف،
أو الخضراء صفراوية الحواف،
أو الصفراء زرقاوية الحواف.
ما فيها من قميص نوم غريب،
مع جوارب من الدانتيل
ونُطُق مطرزة بالخرز.
الناس لن
يحلموا بقرود البابون والونكات.
ما بين الفينة والأخرى، فقط، بحار عجوز ما،
ثمل ونائم منتعلاً جزمته،
يصطاد النمور

في جو أحمر. 15

إن قمصان النوم البيضاء، في هذا السياق، ترمز إلى قصور مضجر في المخيلة، أي عدم قدرة المواطن العادي على أن يخبر "اللامألوفية" كما يفعل البحار الثمل. وُيرمز إلى المخيلات البديلة أولاً، عن طريق، الأخضر، لون بسيط التشفير ولكنه كما يتضح مفعم بالحياة، ومن ثم بواسطة سلسلة من مركبات لونية ليست جزءاً من معجم الإنجليزية: "البنفسجية خضراوية الحواف"... إلخ. وعلى القارئ أن يوظّف مخيلته بقوة كي يتخيّل مظهر هذه القطع المدهشة من الثياب، وهنا يصبح البناء الداخلي للمركبات دالاً: لاحظ كيف أن لون الحواف في البيت 4 يتبنى لون الخلفية الأخضر من البيت 3، بينما يعكس البيتان 5 و6 السيرورة بتبنيهما للون الحواف كلون للخلفية. إن انتباه القارئ يتم توجيهه بحذر إلى الوراء وإلى الأمام بين الصورة والخلفية[1] (Fgure and Ground) وبوعي متيقظ. وترافق المعجمةَ القاصرة المربكة سيروراتٌ معجمية لامألفة أخرى لها مضامين تصورية: المعاني المزدوجة لـ"التحرر من أوهام" و"مسكونة"، التركيب الغريب لـ"جوارب من الدانتيل"، الكلمة المهجورة "نُطُق"، وهكذا. ورغم أن هذه القصيدة ليست غامضة، إلا أن معجميتها غير مألوفة إلى درجة تكفي لإدخال القارئ إلى إدراك/ تصور مغرّب للعالم (إدراك لا يشاركه فيه لابسو قمصان النوم البيضاء البسيطة).

(1) هو المعروف برسم الوجه ـ المزهرية (أو مزهرية روبن، أو وجه روبن)، طوره عالم النفس الهولندي إدغار روبن، وهو خدعة بصرية في الرسم تقوم على مبدأ المغايرة الإدراكية، بحيث تبرز من خلال الرسم صورتان لشكلين مختلفين، والشكل الذي ندركه يعتمد على كون الخط الفاصل (الحافة) بين الشكلين مقعر أو محدب لأن ذلك سيعيّن الشكل الذي ندركه.

أما **المعجمة المفرطة**، كما يوحي اسمها، فهي السيرورة العكسية: إنها تَوَفُّر، أو استعمال الكثير من المصطلحات لشيء ما، أو لمفهوم ما. وكان هاليداي هو من استخدم هذا المصطلح في بحثه عن اللغة الاختزالية الخاصة بجماعةٍ ما. وبتحديد أدق، فإن المعجمة المفرطة هي وجود عدد من المترادفات، أو أشباه المترادفات، ولكنه من المفيد أن نمضي بالتعميم إلى ما هو أبعد من الظاهرة المختصة بالترادف كي نشمل سيرورات معجمية أخرى مماثلة. فثمة حالات يستعمل فيها النص استعمالاً واسعاً ومتكرراً توليفة من المصطلحات لمفاهيم ذات صلة، حتى تصبح أنظمة معجمية معينة، والأفكار التي ترمز إليها، مبرّزة. والأمثلة الأدبية المباشرة بعض الشيء كثيرة، وقد نوقشت بإسهاب في النقد الأدبي. وتشير غزارة المصطلحات في بعض الحقول الدلالية إلى انشغال غير عادي بجزئية من تجربة الثقافة، أو الكاتب. ولقد تم بالفعل تحليل شكسبير، وكتاب آخرين، تحليلاً نفسياً من قبل النقاد على أساس المعجمية المتكررة المفضلة عندهم؛ وثمة آراء نقدية أخرى أكثر اعتدالاً في نظرتها إلى الأنساق المعجمية التراكمية، وتؤولها كمؤشرات على المحور أو وجهة النظر.

أستطيع أن أبيّن طريقة عمل المعجمة الزائدة بالإشارة الموجزة إلى قصيدة يعرفها الجميع: "إلى الخريف" (To Autumn) لكيتس (1820). وهنا يعتمد الشاعر بتكرار على مخزون معجمي ضيق من مجال الخبرة، وهو المحور الرئيسي الذي تنشغل به القصيدة.

فصل الضباب والإثمار المعتّق،

أعز أصدقاءِ الشمس الناضجة وأقربهم؛

تتآمر معها كيف تحمّل وتبارك

بالثمار الكرمة التي تلتف حول الأسقف القشية؛

أن تثني بتفاح أشجار الكوخ المكسوّة بالحَزَاز،
وتملأ الثمرات كلها بنضج يتخللها حتى الصميم؛
لتنفخ القرع، وتسمّن قشور البندق
بلب حلو؛ لتطلِق براعم أكثر،
وأكثر، لتصير بعد ذلك زهوراً للنحل،
حتى تظن أن الأيام الدافئة لن تنقطع أبداً،
فالصيف قد أترع خلاياها اللزجة.

إن الأداة البلاغية هنا هي الغلو: مبالغات احتفالية ومدائحية. والكلمة الأساسية لمحور كيتس عن الثراء الخريفي تتكرر ثلاث مرات: Fruitfulness (الإثمار)، Fruit (الثمار)، Fruit (الثمرات)؛ ويعيّن ثمار الخريف بأنها "الكرمة"، "التفاح"، "القرع"، "البندق"، "زهور" ـ ونعترف بأنها ليست ثمار طبيعة شديدة الصلة، ولكنها رغم ذلك توليفة مكثفة من المرجعيات المتشابهة لنص قصير الطول، وتشكّل بوضوح صنفاً متماسكاً في ذهن كيتس. ومن بين الصفات التي يتم التأكيد عليها لب الثمار، وتذكر في كلمتين شبه مترادفتين، Core (الصميم)، Kernel (لب)؛ لاحظ كيف يتم التشديد على العلاقة المعجمية من خلال الموازاة الأصواتية (Phonetic Parallelism) بين الحروف الصامتة/k/ و/r/. ونضج الثمار مُمَعْجَم (Lexicalized) على نحو واسع، فهو يستعمل ثلاثة أزواج من الكلمات لنقل ثلاث سيرورات:

إثقال الكاهل("تحمّل"، "تثني")، التزايد ("تنفخ"، "تسمن")، والامتلاء بالسوائل ("تملأ"، "أترع"). وكما هو الحال في "الصميم" و"لب"، فإن اثنين من هذه قريبان من حيث المعنى حتى درجة الترادف ـ Plumb (تعبئ)، وSwell (ينفخ)؛ ولمثال آخر

على شبه ـ الترادف، قارن Maturing (الناضجة) و Ripeness (نضج). إن كثرة المفردات في هذه الحقول المعجمية (التي تعمل من خلال التكرار الأصواتي والتركيبي) تشد الانتباه إلى ثراء الطبيعية وتحاكيها، وهو المحور الذي يعنى به كيتس.

وننتقل الآن من **المفردات** إلى مستوى "أعمق" من مستويات المعنى. في الفصل 5 (ص 131–133 من هذا الكتاب) ذكرنا بعض العلاقات الدلالية الأساسية التي تنظم على أساسها المقولات التي تنقلها الجمل: مفاهيم من مثل "العامل"، "المفعول"، "العمل"، "السيرورة الذهنية". هذه (وغيرها) تشكل ما يسميه هاليداي نظام **التعدي** في لغة ما: إنها توليفة صغيرة مما يبدو أنه تصنيفات كلّية (Universal Categories) تميّز أنواعاً مختلفة من الحدث والسيرورة، وأنماطاً مختلفة من المشاركين في هذه الأحداث، والظروف المتفاوتة للمكان والزمان اللذين تجري فيهما الأحداث. وفي الدراسة التي تناولت رواية *The Inheritors* لغولدنغ التي أشرنا إليها أعلاه، يبيّن هاليداي كيف أن الانتقاءات المتسقة من نظام التعدي يمكنها أن تشير إلى تصورات مختلفة للعالم، بما في ذلك، كما في المثال الذي تناقشه الدراسة، الأساليب الذهنية شديدة اللامألوفية. وسأتبع الخطوط العامة لنظام هاليداي، دون أن أتبنى المصطلحات الخاصة بتحليله كلها، والتي هي على نحو ما انفرادية تخصه بالذات.

لقد وضحت كيف أن النواة الدلالية للمحتوى القضوي تتكوّن من محمول واسم واحد، أو أكثر مرتبط به. والمحمولات تنقل نوعاً من النشاط أو الحال، تختص به الأسماء المصاحبة. وتنقسم المحمولات إلى أنماط عدة متغايرة. ومن الأنماط الرئيسية ما يطلق عليه تسمية "**المحمول الفعلي**"، بالمعنى الحرفي لكلمة "فعل"، أي

حركة أو عمل مقصود له عواقب، ويكون تحت حكم الاسم الرئيسي (Principal Noun):

1. الحصان **عام** عبر النهر.

2. جون **صَفَق** الباب.

من جهة، هذه "أفعال" تقابل **الأحوال** (States) التي تقوم ببساطة بنسبة صفات إلى الأشياء:

3. الشارع **عريض**.

4. الموسيقى **صاخبة** جداً.

من جهة ثانية، ثمة **سيرورات** تعد أحداثاً أو تغيّرات "تحصل" للأشياء وتكون خارج سيطرتها:

5. جون **سقط**.

6. الشارع **اتسع**.

وثمة سيرورات ذهنية وأحوال ذهنية، هي على التوالي:

7. هنريتا **استمعت**.

8. براين كان **ينعم بالهدوء**.

هذه الفوارق البسيطة بين أنماط مختلفة من الأحداث وأحوال الأشياء تصور ما يحدث في العالم بطرق مختلفة. ومن السهولة بمكان أن نتخيّل أنماط الأساليب الذهنية التي ترتبط بهيمنة صنف نسقي واحد: فغلبة محمولات الفعل أو العمل قد تتوافق مع النشاطات الجسدية المفعمة بالطاقة والحيوية، والسيرورات الذهنية المبرزة تتماشى مع أسلوب ذهني استبطاني، وهكذا. ولكن لاستكمال مثل هذا التحليل نحتاج أيضاً إلى أن نشير إلى أنواع الأسماء التي ترد مع **المحمولات**.

الأسماء فتحدد مفاهيم وكيانات معينة؛ إلا أنها في المحتويات القضوية لا تعيّن أو تحيل فقط، بل وتجعل من تحيل عليهم (Referents) مؤدين **أدواراً** مختلفة ذات صلة بالمحمولات المصاحبة. فثمة تقابل جوهري في الدور بين العامل والمفعول؛ على التوالي:

9. **جون** قفز عشرين قدماً.

10. **جون** سقط عشرين قدماً.

في 9 يعامل جون كشخص يتصرّف عن قصد، أما في 10 فليس جون إلا شيئاً مادياً وقع له أمر خارج سيطرته الحرة. ويرد دور العامل والمفعول في آن واحد في 11:

11. القطة طاردت فراشة.

ومن المفيد أن تميز بين الأنماط الفرعية للمفعول، بما في ذلك **المستفيد** (Beneficiary):

12. ماري أرسلت بطاقة عيد ميلاد إلى **هنريتا**.

والمار بالتجربة (Experiencer):

8. **جون** كان ينعم بالهدوء.

13. **هيلغا** تحب.

14. سمعنا **[نحن]** انفجاراً.

ونحتاج في هذا النمط من التحليل إلى دور **الوسيلة** (Instrument):

15. التقطت الخصلة **بملقط شعر**.

ونأتي الآن على بعض التعقيدات. ففي 15 يعطي حرف الجر

"ب" مؤشراً على دور الاسم: بيد أنه بينما تسم حروف الجر بعض الأدوار، كما هو الحال هنا، ويتم وسم بعضها الآخر من طريق موقع الاسم في الجملة، كما هو الحال في 9، و16 أدناه، فإن الإنجليزية لا تعيّن الأدوار على نحو منتظم، على عكس اللاتينية التي تُعَدّ، بفضل حروف الجر ولواحق النهايات(2)، أكثر إخبارية في هذا المضمار. وهذا النقص في واسم ـ الدور الصريح يمكن أن تكون له عواقب مثيرة للاهتمام تصورياً، عندما يتم تقديم اسم له دور معين بطريقة تجعله يبدو وكأنه يؤدي دوراً آخر غيره. على سبيل المثال، الموقع الكلاسيكي لدور العامل هو المركب الاسمي الأيمن في العبارة:

16. **جون** صفق الباب.

إلا أن لا اسم من الأسماء التي كتبت بخط غامق في الأمثلة التالية 17 ـ 21 يقوم بدور العامل؛ فالتركيب وحده يجعلها تبدو وكأنها عامل، وذلك بوضعها على يمين الجملة، وتراكمياً فإن هذا النوع من البناء يمكن أن يوحي بتحليل الأحداث المروية على أنها أكثر نشاطاً مما هي عليه حقاً:

17. **الباب** صفق. (شيئاً)

18. **ملقط الشعر** التقط الخصلة. (الأداة)

19. **جون** يحب ماري. (المجرّب)

20. تلقيت **[أنا]** برقية. (المستفيد)

21. **العاصفة** أوقعت السياج. (القوة)

---

(2) هي عبارة عن لواحق تضاف عند نهاية الاسم أو الصفة أو الضمير، في بعض اللغات وخاصة السلافية، لتشير إلى وظائفها النحوية.

هذه البنى "زائفة العاملية" (Pseudo-Agentive) هامة في المقطع من *Melmoth the Wanderer* الذي سنحلّله بعد قليل.

أخيراً، ولإكمال تفسيرنا، سأذكر الأسماء التي تؤدي دور "الظرفية" (Circumstances). والمبدأ بسيط: يمكن أن تضاف إلى البنية الأساسية للمحتوى القضوي مركبات اسمية تعيّن الأوقات والأماكن:

22. ماري أرسلت إلى هنريتا بطاقة **في عيد الميلاد الماضي**.

23. أود أن أكون بعوضة **على الحائط**.

وثمة تركيب "زائف ـ المكانية" (Pseudo-Locative) يقوم بنفي الشخصانية عن البشر عن طريق تقديمهم كأماكن:

24 .عند معظم الأطفال هناك غريزة مص قوية.

بهذا الأدوات الأساسية بين أيدينا، نستطيع الآن دراسة كيف تحدد أنساق التعدي الأسلوب الذهني. لقد اخترت مقطعاً مميّزاً للرواية القوطية من *Melmoth the Wanderer* لتشارلز ماتورين (Charles Maturin) (1820) والتي يبني فيها أسلوباً ذهنياً إقصائياً عن طريق التعدي غير المعتاد.

إذ اتكأ ملموث على النافذة، التي كان إطارها غير المتماسك، وألواحها الزجاجية المجمّعة والمكّسرة، يهتزان مع كل هبة ريح، وقعت عيناه على أكثر الاحتمالات افتقاراً للبهجة، حديقة بخيل ـ جدران مهدّمة، ممرات نما فيها العشب، ولم يكن عشبها ذا لون أخضر، أشجار قزمية، خاملة، بلا أوراق، ومحصول باذخ من القراص، وحشائش ضارة تحتضن رؤوسها غير الجميلة في الأماكن التي كانت فيها في الماضي زهور، كلها تلوّح وتنحني بأشكال متقلبة وغير سارة للنظر كلما تنهدت الريح فوقها. كانت خضرة باحة

الكنيسة، حديقة الموت. استدار ملموث إلى الحجرة طلباً للراحة، ولكن ما من راحة هناك ـ الألواح الخشبية التي تكسو الجدران غامقة من القذارة، وفي أماكن كثيرة جداً متصدعة تصدعات تبدأ من الجدران ـ القضبان الحديدة للموقد صدئة، لفترة طويلة لم تع ناراً، حتى إن لا شيء يمكن تملقه ليصدر عن قضبانها الحقيرة القَذرة إلا دخان نكد ـ الكراسي المجنونة، قواعدها من الأسل ممزقة ومتهدلة إلى الداخل، والمقعد الجلدي العظيم يعرض الحشو حول أطرافه البالية، بينما المسامير، مع أنها احتفظت بأماكنها، قد فشلت في إبقاء الغطاء الذي ثبتته يوماً في مكانه ـ والموقد، ملطخ بفعل الزمن أكثر من فعل الدخان، يعرض لتزيينه نصف زوج من مطفئة شموع، ورزنامة بالية تعود إلى 1750، وضابط وقت أبكم يحتاج إلى إصلاح، وبندقية صيد صدئة بلا مزلاج. . .

يُغْرِق الجنس الأدبي القوطي أبطاله وبطلاته في مشاعر مَرَضية ومخيلات حسية. والطريقة الأبسط في الإشارة إلى تأملاتهم الكئيبة ووساوسهم هي إبراز محمولات الحالة الذهنية وسيرورتها، إلى جانب المعجمة المفرطة للأحاسيس المرضية، وهذا هو نسق عدد من الأعمال في هذا الجنس الأدبي. إلا أن هذا المقطع يشتغل بطريقة أكثر تعقيداً لغوياً؛ ولعل هذا هو السبب في أن أسلوبه يحتفظ بحيويته ولامألوفيته، بدلاً من تحوّله إلى نص قديم وشكلي كما هو حال كثير من الأدب القوطي. والمقطع لا يصف خال ملموث الذهني، ولكننا نستدل عليه من تصوره للأشياء من حوله. والبيئة المحيطة به يتم تصويرها كبيئة فاعلة، حسّاسة، مثل الكائنات الحية، بينما هو غير فاعل، ومجرد مُسَجِّل للانطباعات. فملموث فاعل لفعلين اثنين فقط ("اتكأ"، و"استدار") وهذه حركات لا تفعل شيئاً سوى توجيه جسده، أولاً نحو النافذة ثم نحو الحجرة. ومسحه

للحديقة لا يبدو نظراً واعياً، بل مصادفة بصرية: "وقعت عيناه"، وملموث لا يؤدي أي عمل يحدث تغييراً في أي شيء؛ إنه لا يسيطر على بيئته، بل ولا يتفاعل معها.

في المقابل، فإن الأشياء الموجودة في محيطه تنخرط في أعمال متقلبة ومضطربة؛ فمحمولات العمل كثيرة: "إطارها. . . .وألواحها. . . يهتزان"، "حشائش ضارة تحتضن رؤوسها. . .تلوّح وتنحني"، "تنهدت الريح"، "الألواح الخشبية. . . تبدأ من الجدران"؛ "المقعد. . . يعرض الحشو"، "المسامير. . . احتفظت. . . .فشلت في إبقاء"، "الموقد. . .يعرض. . ."، والمسألة اللغوية الظاهرة هي وجود عدد كبير من المركبات التي يقوم فيها اسم يشير إلى شيء غير حي بدور الفاعل لمحمول عمل: والكمية المحضة لهذه المركبات هي أساس انطباعنا بعالم موضوعي مفعم بالحيوية على نحو غير متوقع. وقد تكون المركبات الفردية مألوفة جداً ("ألواح زجاج اهتزت")، أو تحتوي على استعارات بالية ("تنهدت الريح")؛ ولكن للتأثير ما يبرره تراكمياً. ورغم ذلك، ففي هذا المقطع ما هو أكثر من ذلك، لأن كثيراً من المركبات الفردية غير معتادة. ومما يشد الانتباه بشكل خاص مركبات الفاعل - الفعل في الجزء الذي يصف الحجرة: فالألواح الخشبية ليست مفككة فقط بل و"تبدأ" من الجدار؛ وكل من المقعد، والمسامير وقطعة المدخنة تعطى أفعالاً تشير إلى أعمال هادفة، أي تدل ضمناً على نوايا واعية (على سبيل المثال "يعرض"). وهذا كله في سياق يحتوي على مؤشرات أخرى للوعي أو المشاعر في الأشياء - "افتقاراً للبهجة"، "متقلبة"، "لم تع"، "نكد"، "مجنونة" - أو كلمات يمكن بمعنى ما أن نربطها بالبشر - "قزمية"، "خاملة"، "رؤوس"، "أبكم". وليس من المستغرب أن نحس بأن النباتات

التي تحتل الحديقة، والأثاث الذي يحتل الحجرة، مفعمة بالحياة: الحشائش تحتضن رؤوسها مثل وحوش برية عدوانية، ونحس بأنّ "ضابط الوقت" (مع الملحق الإضافي er- في آخر كلمة Keeper الذي يجعل معنى الكلمة ملتبساً بين فاعل كما في Teacher أو أداة كما في Screwdriver) أقرب إلى المؤرخ منه إلى جهاز الساعة.

وتسهم جوانب أخرى من اللغة في تصوّر العالم الذي يتجسّد في هذا المقطع. ومنها طغيان النفي والمفارقة. فالمقطع مليء بكلمات منفية صراحة أو ضمناً: "غير المتماسك"، "افتقاراً للبهجة"، "غير الجميلة"، "غير سارة"... إلخ. والمفارقات بارزة: فالممرات ليست ممرات لأن العشب غطاها؛ والعشب ليس عشباً لأنه ليس أخضر؛ المحصول محصول قراص مؤذ (هذا سيكون أقل إدهاشاً لقارئ يعرف أن القراص كان يُطبخ في الماضي، ويُخمر حتى يصير شاياً!)؛ وكما يليق بالمقام، فإنها حديقة تنكر القيم المتوقعة من الحيوية، والإنتاجية والإشراق ـ حديقة موت. ولذلك فإن الأعمال والحركات التي تنسب إلى الأشجار والحشائش والأشياء الأخرى غير مثمرة، بل وهدّامة؛ هذه المفارقة في الأعمال عديمة الهدف تضم إلى مفارقة العالم الذي يكون فيه البشر خاملين، والأشياء غير الحيّة تتحرك على هواها. أخيراً، كثير من السيرورات الهدّامة لا ينسب إليها عامل أو سبب: ثمة عدد لا بأس به من أسماء الفاعل/ المفعول المبنية للمجهول التي تشير ضمناً إلى أعمال ولكن دون تحديد العامل ـ "غير المتماسك"، "المجمعة"، "المكسرة"، "مهدّمة"، "خاملة"، "متصدعة"، "وتملقه"، "ممزقة"، "بالية". ولكن من قِبَل مَنْ أو عن طريق ماذا؟ هذه السيرورات غير المفسّرة، بإضافتها الأعمال

شبه ـ البشرية وغير الطبيعية للنباتات والأثاث، تزيد من الجو المشؤوم والمهدِد في هذا العالم. أو بالأحرى، في هذا التصور للعالم أو الأسلوب الذهني، إذ إن ما يفعله ماتورين هو أنه يسمح للغته ببناء وجهة نظر تحوّل بانتظام عالم حسَّنا البديهي إلى عالم سلبي، فاسد، ومشؤوم: عالم لا يسيطر عليه البشر، ولا يفهمون القوى التي تتحكم به. وهذه بالتأكيد تقنية لاممألفة؛ تتطلب من القارئ أن يعد إدراكاً غير معتاد عن العالم يقابل افتراضاته المعتادة عن الألواح الخشبية المفككة، والنباتات التي تعصف بها الريح، أو نِعَم المدفأة. إن أنساق التعدي المهيمنة في هذا المقطع تغيّر افتراضاتنا عن سيطرة البشر على عالم أليف آمن ومفهوم.

لا بد من الاعتراف بأن تميّز هذا النص لا يكمن فقط في إبراز "العاملين" من غير الأحياء، و "أهل الخبرة من" غير الأحياء. فهذا النسق يتفاعل مع بنى إقصائية أخرى مثل النفي والمفارقات؛ الفصل السريالي للعين عن الرائي؛ المرجعيات الشاذة المتنوعة في النهاية؛ التلميحات إلى المنبوذ العتيق في المفردات ("Garniture"[(3)]، "verdure"[(4)]). والأهم من ذلك كله، أن ما أسميته "الحيوية" في هذا الأسلوب ناتج عن تعقيدات **داخل** بنية التعدي الأساسية. فثمة انتقال من الأكثر اعتيادية إلى الأقل اعتيادية ـ فالحشائش في النهاية كائنات حيّة يمكن بسهولة أن نتخيّلها تتحرّك، أما القضبان الحديدية، والمقاعد، والساعات فاحتمالات تدهشنا أكثر عندما نضفي عليها صفات بشرية. ومن بعد ذلك، فهناك حقيقة مفادها أن محمولات الحالة الذهنية التي تلحق بالأشياء ليست مشتقة كلها من المفردات

---

(3) Garniture كلمة من الإنجليزية الوسيطة وتعني النباتات غنية الاخضرار.

(4) verdure كلمة من أصول فرنسية وتعني أداة تزيين أو ديكور.

السوداوية والحسية للجنس الأدبي القوطي: لعل "مفتقر للبهجة" و"نكد" كذلك، أما أغلب محمولات الحال هذه فتعمل بلطف أكبر: "متقلبة"، "لم تع"، "مجنون"... إلخ. وهذه الصور الحراكية تهيئنا تدريجياً للأنسنة الكاملة المدهشة للساعة كضابط وقت أبكم.

ولو كان لدينا متسع هنا لأفدنا من مقارنة مع بعض المقاطع من النصوص القوطية الأبسط والأكثر أسلبة (Stylized). فالصيغة القوطية كانت قد راجت كثيراً في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، وما تزال حاضرة في كثير من الأدب الرومانسي الرائج اليوم. ولقد اعتمدت على بضع سمات مميزة (بالمقام الأول استعمال فواعل من غير البشر مع أفعال إنسانية، ومفردات خاصة من فن العمارة والطبيعة والمشاعر المرضية) ثم أصبحت بسرعة متكلفة وشكلية. لقد ألقينا نظرة سريعة على آثار هذه الأسلبة في حالة شعر الطبيعة في القرن الثامن عشر (ص 124–125 أعلاه من هذا الكتاب): فاللغة ـ وبالتالي الأسلوب الذهني ـ أصبحت معتادة وغير نقدية. إن هذا الانحطاط الإدراكي للأسلوب القوطي هو تماماً ما تهجوه جين أوستن في *Northanger Abbey* (التي نشرت في 1818 ولكنها على الأرجح مكتوبة قبل ذلك بعشرين عاماً): فتوقعات كاثرين مورلاند عن الحياة في الدير مشوّهة بسخافة بسبب قراءتها للروايات القوطية العاطفية، سذاجة تستحق بسببها مضايقة تحاكي القوطية من قبل هنري تيلني في الجزء II الفصل 5.

قد يصف البعض النص الذي حللناه للتو بأنه "شاذ" أو "منحرف" من حيث اللغة والأسلوب الذهني: وبمعنى ما فهو كذلك بالفعل، ولكن علينا أن نحدد بحذر مضامين وصفه على هذا النحو. أولاً، إنه ليس عادياً ـ وهو أيضاً، بشكل ما، أصيل ـ بالمقارنة مع أعمال كثيرة من نفس جنسه الأدبي نفسه، ولذلك ففيه احتمالية

لاممألفة لمستهلكي هذا الجنس الأدبي. ثانياً، إنه ينطوي على نظرية للسببية، وتصنيف للعاملين، والتي تبتعد عن بعض الافتراضات شديدة الرسوخ عن نفوذ البشر، وعجز الأشياء غير الحية. فكون النباتات لا تتحرك لأنها **تقرّر** ذلك؛ ولكن نحن البشر نستطيع عن قصد أن نتسبب في تحركها، جانبان من درس أساسي يجب على كل الأطفال أن يتعلموه. هل يعني هذا بأنه يجب أن يكون هناك أسلوب ذهني لسببية "سوية" يكون بالمقارنة معه أسلوب *Melmoth the Wanderer* نوعاً من النقيض المشوَّه؟ بالتأكيد لا. فأسلوب يبرّز عن عمد الأعمال البشرية يمكنه أيضاً أن يبدو غير معتاد؛ وسنتناول مثالاً من هذا النوع بعد قليل.

إن مقابلة خام الطبيعي والشاذ لا تفسّر تماماً التأثير الخاص بنص محدد. فبينما تعد رواية ملموث (Melmoth) دون أدنى شك غريبة تصورياً في نظريتها السببية، فإن سمتها العامة مشتقة أيضاً من ظروف أخرى، وبشكل خاص، من موقع النص في نظام الصيغ الأخرى وذات العلاقة، من الخطاب. إنه مموضع تاريخياً واجتماعياً، وكذلك إدراكياً، من حيث علاقته بنزعات العقل البشري. وسوف نعود إلى سؤال الموضعة التاريخية للخطاب هذا في الفصل الأخير من الكتاب.

ومع الأخذ بعين الاعتبار، إذاً، أنه ينبغي علينا ألا نتوقع من هذا النص أن يمنحنا الإحساس بأنه محايد وطبيعي تصورياً، لنتدارس باختصار نصاً يشتمل على نظرية مختلفة للسببية. هذا مقتطف عادي من "نهر كبير ذو قلبين: 1" (Big Two-Hearted River: 1)، إحدى قصص همنغواي من مجموعته القصصية **في زمانـنا** (*In Our Time*)(1924). وفي هذا المقطع، يُعِدّ نِك مخيمه الانعزالي:

1. ارتفعت الأرض، حرجية ورملية، لتشرف على المرج،

وامتداد النهر والمستنقع. **2.** أسقط نِك صرته وحمّالة القضبان وبحث عن قطعة أرض مستوية. **3.** كان جائعاً جداً وأراد أن يُعِدَّ مخيمه قبل أن يطبخ. **4.** بين شجرتي صنوبر، كانت الأرض مستوية تماماً. **5.** أخرج الفأس من الحقيبة وتخلّص من جذرين بارزين. **6.** ذاك سوّى قطعة كبيرة من الأرض تكفي للنوم فوقها. **7.** سوّى التربة الرملية بيده واقتلع كل شجيرات السرخس الحلو من جذورها. **8.** كانت رائحة يديه زكية من السرخس الحلو. **9.** سوّى التربة التي نُزعت منها الجذور. **10.** لم يرد أن يحدث أي شيء كتلاً صلبة تحت البطانيات. **11.** وبعد أن جعل التربة ملساء، مدّ بطانياته الثلاث. **12.** إحداها طواها على ثنيتين فوق الأرض مباشرة. **13.** وفرش الأخريين فوقها.

14. بواسطة الفأس شق لوحاً صلباً من الصنوبر من إحدى القرمات وقسّمه إلى أوتاد للخيمة. **15.** أرادها طويلة وصلبة كي تثبت في الأرض. **16.** وبعد أن أخرج الخيمة ومدها على الأرض، بدت صرته المسندة إلى شجرة صنوبر أصغر بكثير. **17.** ربط نِك الحبل الذي يشكل دعامة السقف الأفقي للخيمة إلى جذع إحدى شجرات الصنوبر ورفع الخيمة إلى أعلى بعيداً عن الأرض من الطرف الآخر للحبل وربطه إلى شجرة صنوبر أخرى. **18.** علقت الخيمة على الحبل مثل بطانية من قماش القنب فوق حبل غسيل. **19.** حشر نِك وتداً كان قد قطعه تحت أعلى نقطة في القماش من الخلف وبعد ذلك جعله خيمة عن طريق ربط الأطراف إلى الأوتاد. **20.** شد الأطراف إلى الأوتاد بإحكام وغرز الأوتاد في العمق، ودقها إلى الأسفل في الأرض بواسطة الجانب المستوي من الفأس حتى صارت عقد الحبل مدفونة في التراب والقماش مشدوداً كالطبل.

ثمة بنية تعدّ مهيمنة واحدة: معظم المركبات تقدّم نِك كعامل

لعمل جسماني يؤثر في شيء مادي بطريقة ما:

1. أسقط نِك صرته...

2. أخرج الفأس...

3. سوّى التربة الرملية ... إلخ، قارنها بكل من 9، 11، 12، 13، 14، 17، 19، 20.

كل المحمولات تعيّن أعمال معالجة يدوية بالمعنى الحرفي، أي استعمال اليدين (مذكورتين في 7 و 8)؛ والأشياء المتأثرة هي أدوات من عدته، أجزاء من خيمته الموقتة، ومواصفات تفصيلية للموقع. والتأثير هو التركيز الشديد على سلسلة متعاقبة من الأعمال الدقيقة محدودة النطاق. وثمة محمولات أخرى تؤكد على قصدية أفعال نِك: "بحث عن"، "أراد أن"، "لم يرد أن"، "أراد". ويشار إلى الهدفية في عدد من المركبات عند نهايات الجمل: "كبيرة... للنوم فوقها"، "إلى أوتاد للخيمة"، "في العمق...حتى صارت عقد الحبل مدفونة". إلى جانب هذه المؤشرات على نوايا نِك الواعية، تكاد تنعدم أي محمولات تدل على الحالة الذهنية أو السيرورات الذهنية ـ ما عدا الكلمة المباشرة "جائعاً" (3). وبعض المحمولات الحالية الأخرى هي أوصاف للطبيعية: "مشجّرة"، "رملية" في (1)، "مستوية" في (4)... إلخ؛ والاستثناء الوحيد هو (8) "رائحة يديه زكية" و"حلو" التي تعبر عن تقييم نِك لمحيطه، وكلاهما يرتبط ارتباطاً مباشراً بالمدارك الحسية: في هذا المقتطف، المادي مادي فعلاً، وليس إسقاطاً لحالة الشخصية الذهنية. بشكل عام، المقطع استبطاني بالحد الأدنى وتقييمي بالحد الأدنى.

أما **التركيب/ النحو** فيتصف ببساطة ترتبط عادة بالسرد المباشر. ولأن كل الجمل خبرية (Declarative)، فإن مكونات العبارة من

فاعل، وفعل، ومفعول تقع غالباً على هذا النحو من الترتيب، وهو الترتيب الذي يرتبط عادة بالتعبير عن العمل في السرد[5]. كل الجمل مبنية للمعلوم؛ لا توجد جمل مبنية للمجهول من شأنها أن تخل بترتيب الفاعل والفعل والمفعول. ويتم تعيين العامل (نِك) في الكلمة الأولى أو المركب الأول في الجملة؛ يندر أن يتقدم أي عنصر من عناصر بنية العبارة ليحتل الموقع التركيبي الأول (انظر الاستثناءات، الجمل 12–14) وتعاقب العبارات والجمل يتم بواسطة **العلاقات الاستقلالية** (Parataxis) بدلاً من **العلاقات التبعية** (Hypotaxis). أي أنه تعاقب من عبارات ذات مكانة تركيبية متماثلة يتصل بعضها مع البعض بواسطة "و"، أو "من ثم"، أو عن طريق الرابط الزمني الضمني المحض، إلى جانب ندرة العبارات التابعة (Subordinate Clauses) أو روابط التماسك الزمنية (انظر أعلاه ص 155–157 من هذا الكتاب). هذه العلاقات الاستقلالية البسيطة بالتأكيد ليست حيادية، وإنما هي أسلوب أدبي معيّن، مرتبط تقليدياً، وعلى نحو واسع، بالسرد البسيط والواضح، وغالباً الساذج (سرد بدائي من مثل سرد *Anglo-Saxon Chronicle*[6]، وقصص الأطفال. . . إلخ). ومن الأرجح أن يتأثر رد فعل القراء على هذا المقطع بخبراتهم بأمثلة أخرى من هذا الأسلوب، والقيم التي باتت مرتبطة بهذا الشكل من التركيب في تاريخ الكتابة السردية.

---

(5) هذا التركيب في العربية هو تركيب الجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة فعلية.

(6) التاريخ الأنجلو ـ ساكسوني: سلسلة من السجلات التاريخية المكتوبة بالإنجليزية القديمة والتي توثق تاريخ الأنجلو ساكسونيين، والسجل الأصلي تم إنشاؤه في نهاية القرن التاسع الميلادي في حكم ألفرد الأكبر. وقد تم نسخ السجل الأصلي وتوزيعه على الأديرة كي يقوم كل دير بتحديثه بشكل مستقل. ويقال أن السجلات بقيت تحدّث حتى 1154 ويتم تسجيل الأحداث سنوياً، أو بحسب السنوات.

وتجدر الإشارة إلى أن المقتطف يحتوي على دلالة واحدة محتملة، يبدو أنها لا تظهر بجلاء من خلاله. فالنص الذي يحتوي على عدد من بنيات تعدي الفاعل، والفعل، والمفعول مع وجود عامل بشري، مثل هذا النص، يمكن أن يتم ربطه بأسلوب شرس مليء بالأعمال. وقد يتخيّل المراقب أن هذا من المحتمل أن يتحقق عند همنغواي بشكل خاص، نظراً لانشغالاته المعروفة وصورته؛ بيد أن هذا النص، على ما أفترض بسبب الأعمال الموضعية نسبياً التي يؤديها نِك، يلغي أي اقتراحات بالطاقة أو العنف. وهذا الوضع تذكير للناقد اللساني بأن يكون حذراً من أن ينسب دلالات إلى بنيات لسانية معينة دون أخذه السياق والمحتوى بعين الاعتبار.

ومثلما لا تعني بنيات الفاعل والفعل والمفعول المبرزة بشكل آلي أسلوباً ذهنياً منشغلاً بالأعمال الجسمانية، فإن الطاقة والعنف يمكن تشفيرهما في نمط مختلف اختلافاً كبيراً من البنية. وهذا مثال، من رواية **الصقر المالطي** (*The Maltese Falcon*) لداشيل هاميت (Dashiel Hammett, 1930)؛ لقد سحب الشرير جويل كايرو للتو مسدساً على المحقق سام سبيد:

1. التف كايرو حوله ووقف خلفه **2.** نقل المسدس من يده اليمنى إلى اليسرى **3.** رفع الطرف الخلفي لمعطف سبيد ونظر تحته. **4.** موجهاً المسدس قريباً من ظهر سبيد، وضع يده اليمنى حول طرف سبيد وربت على صدره **5.** كان الوجه الشرقي آنئذ أقل من ستة إنشات أسفل وخلف كوع سبيد الأيمن.

6. سقط كوع سبيد إذ دار إلى اليمين **7.** ارتج وجه كايرو إلى الوراء ولم يكن بعيداً بما يكفي: فكعب سبيد الأيمن على أصابع الحذاء الجلدي اللامع ثبتت الرجل الأصغر في طريق الكوع **8.** ضربه الكوع تحت عظمة الوجنة، وزعزعه حتى أنه كان ليسقط بالتأكيد لو

أنه لم يكن مثبتاً من قبل قدم سبيد فوق قدمه **9**. كوع سبيد مضى متجاوزاً الوجه الغامق المدهش والذي عاد إلى استقامته عندما ارتطمت يد سبيد بالمسدس في الأسفل **10**. ترك كايرو المسدس في اللحظة التي لامسته أصابع سبيد **11**. كان المسدس صغيراً في يد سبيد. . .

. . . **12**. سبيد وعن طريق قبضه على ثنية صدر سترة الشرقي أداره ببطء ودفعه إلى الوراء إلى أن صار يقف قريباً أمام الكرسي الذي كان يشغله مؤخراً **13**. نظرة حائرة استبدلت نظرة الألم في الوجه رصاصي اللون **14**. ومن ثم ابتسم سبيد **15**. كانت ابتسامته لطيفة، بل وحالمة **16**. ارتفع كتفه الأيمن بضعة إنشات **17**. ذراعه اليمنى المعقوفة دُفعت إلى أعلى بسبب ارتفاع الكتف **18**. القبضة، والرسغ، والساعد، والكوع المعقوف، وأعلى الذراع بدت جميعها قطعة واحدة متخشبة، ووحده الكتف الحر يمنحها الحركة **20**. القبضة ضربت وجه كايرو، وغطت للحظة جانباً واحداً من ذقنه، وزاوية من فمه، ومعظم وجنته بين عظمة الوجنة وعظمة الفك.

تنتمي وجهة النظر إلى نمط المنظور الخارجي (ص 288 – 291 من هذا الكتاب). وهناك عدد قليل من محمولات السيرورات الذهنية التي تشير إلى دوافع الأبطال أو مشاعرهم، أو إلى أحكام السارد (تقتصر على "المدهش" في 9، و"حائرة" في 13، و"لطيفة" و"حالمة" في 15). وهناك بعض الأدوات الإقصائية التي تؤكد على الطبيعة التخمينية للأحكام ("نظرة" في 13، "بدت" في 18). ولكن "الخارجية" تنبع في المقام الأول من الطابع شديد المادية لأسماء المقتطف ومحمولاته. لنأخذ المحمولات أولاً، فهي تعيّن الأعمال ـ 4 "ربّت على صدره" ـ وإلى حد بعيد، الحركات: إما حركات الفاعل ـ 1 "التف كايرو حوله ووقف خلفه" ـ أو تغيّرات في

المواقع نتيجة حدوث شيء للأشياء ـ 2 "نقل المسدس". هذه المحمولات المميزة شديدة البروز في المقطع، وسيكون من الإفراط تقديم مزيد من التوضيحات؛ ولكن ننصح القراء بمراجعة الأفعال واحداً بعد الآخر للتأكيد من هيمنة محمولات الحركة على النص. إضافة إلى ذلك، تصاحب هذه المحمولات مركبات من أشباه الجمل المكانية، وبعض الظروف المكانية، في كل عبارة دون استثناء في المقتطف؛ 1 "خلفه"، 2 "من يده اليمنى إلى اليسرى"، 3 "تحته"، وغيرها. بعض المركبات تشير إلى الحركة ـ 6 "إلى اليمين" ـ وبعضها الآخر يعيّن بدقة بالغة المواقع ـ 5 "ستة إنشات أسفل وخلف كوع سبيد الأيمن". تراكمياً، فإن الانطباع هو الحركة المكانية الدائمة ضمن نقاط محددة بدقة في مساحة صغيرة: من هذه الناحية يشبه هذا المقطع مقتطف هيمنجواي، ولكنه يختلف عنه اختلافا جذرياً من نواح أخرى. إحدى هذه النواحي هي الكثافة المحضة للحركات والاتجاهات والأماكن، وتنوعها (مقارنة بالانسجام الضروري لسلسلة نِك المتكاملة من الأعمال الهادفة): هذه العناصر تنتج جواً من الأعمال الجنونية غير المتوقعة في **الصقر المالطي**. واختلاف حاسم آخر مرتبط بمعالجة الفاعلية (Agency). في مقتطف همنغواي، تشير 18 على الأقل من بين 26 فواعل مركب اسمي إلى نِك كفاعل. أما في نص هاميت، فتشير 10 فقط من بين 27 إلى سبيد أو كايرو كفاعلين (عند النقلات في السرد وعندما تتغيّر المبادرة)؛ 13 تشير إلى أجزاء من جسديهما كما لو كانت هذه فواعل؛ والـ 4 المتبقية هي فواعل لمحمولات حال، ومرة أخرى تشير في أغلبها إلى أجزاء من الجسد ـ 5 "الوجه الشرقي"، 11 "المسدس"، 15 "ابتسامته" و18 "القبضة، والرسغ، والساعد، والكوع المعقوف، وأعلى الذراع".

وإحصائية أخرى ذات صلة هي العدد الإجمالي للمركبات الاسمية التي تشير إلى أعضاء الجسد أو الملابس، بمعنى آخر، عدد تلك التي ترد في أشباه الجمل، وكمفعولات وكفواعل أيضاً. وتصنيف كل المركبات الاسمية يكون على النحو التالي:

البشر	17
الأشياء	7
أعضاء الجسد، الملابس	47
	—
	71

وهذا يعني إبرازاً استثنائياً لأجزاء الجسد، وموضعة في الخلفية للعنصر البشري كله كفاعل وكوعي. والانطباع بالمادية الجنونية الخارجة إلى حد ما عن السيطرة الواعية، مستمدة من هذا التركيز على أجزاء من الجسد، تتحرك بسرعة في اتجاهات متعددة.

لقد علّقت في مكان آخر على استعمال أعضاء الجسد كفواعل زائفة: في كتابي *Linguistics and the Novel* أربط هذا الأسلوب بسياق ما أطلقت عليه "الجنس المهمش" (Alienated Sex) **في أبناء وعشاق** لد. هـ. لورنس. وهو أيضاً خاصية أصيلة في الإباحية الجنسية. مرة أخرى، لدينا مثال على كيف أن السياق يغيّر دلالة تركيب ما، ورغم ذلك، فإنه من الممكن أن نخمّن بأن ثمة مفتاحاً، في هذا الاستعمال المخصوص للمركبات الاسمية، للربط بين النصوص العنيفة والنصوص الإباحية، وبين ما يرتبط بهما من أساليب ذهنية.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

يعتمد هذا الفصل اعتماداً كبيراً على البحث التالي:

Michael Alexander Kirkwood Halliday, "Linguistic Function and

Literary Style," in: Chatman, ed., *Literary Style: A Symposium* (New York; London: Oxford University Press, 1971).

(انظر أعلاه ص 47 من هذا الكتاب لكتب أخرى قامت بإعادة نشره).

ويمكن قراءته في هذا الوقت للتفسير العام للوظيفة التصورية، ولتطبيقه تحليل التعدي على نص أدبي. وللاطلاع على مرجع آخر لهذه المقاربة نقترح:

D. Burton, "Through Glass Darkly: Through Dark Glasses," in: R. Carte, ed., *Language and Literature* (London: Allen and Unwin, 1982), pp. 195-214.

ويعد تحليل بيرتون لمقتطف من رواية *The Bell Jar* لسيلفيا بلاث (Sylvia Plath) نموذجاً لتحليل نظامي ذي مضامين هامة للممارسات التعليمية.

ويقدم كتاب روجر فاولر تالي الذكر فكرة الأسلوب الذهني، ويحتوي على مزيد من النقاش لبعض المواد التي أشرنا إليها بعجالة هنا، مثلاً، رواية كنغزلي أميس *Take A Girl Like You* (ص 350–351 من هذا الكتاب) و"الجنس المهمش" في د. هـ. لورنس (ص 373 من هذا الكتاب). انظر:

Roger Fowler, *Linguistics and the Novel,* 2nd ed. (London: Methuen, 1983).

لتلخيص موجز عن النظريات التقليدية للاستعارة انظر:

T. Hawkes, *Metaphor* (London: Methuen, 1972).

ولمجموعة من المقالات المثرية التي تعالج الاستعارة من منظور اللسانيات ووجهات نظر أخرى، انظر:

A. Ortony, *Metaphor and Though* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

أما تحليل طوني ترو الذي أشرنا إليه في ص 346–347 من هذا الكتاب

فهو من الفصل 6 و 7 من:

Roger Fowler [et al.], *Language and Control* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979).

انظر أيضاً:

Roger Fowler, *Language in the News* (London: Routledge, 1991).

أما مصطلح المعجمة المفرطة (والذي قمت بمماثلته بسك مصطلح المعجمة القاصرة) فمأخوذ من:

Michael Alexander Kirkwood Halliday "Antilanguages," in: *Language as Social Semiotic* (London: Edward Arnold, 1978), pp. 164-182.

الفصل الثاني عشر

دور القارئ

إن النص الأدبي، مثله مثل أي نص آخر، هو في المقام الأول تحقق لصيغة خطاب أو لعدد من صيغ الخطاب. وبكلمات أخرى، فإن أسسه يمكن أن نجدها في طرق الكتابة التي تسبق وجوده (الأساليب، والسجلات النصية، والأجناس الأدبية) والتي نجدها منتشرة على نطاق أوسع من نطاق العمل الفردي. وأياً كان ذاك الذي يبتكره الكاتب الفرد، فإنه لا يشكل كيان النص برمته، لأن لا شيء ممكن التحقق دون الخطابات سابقة الوجود: وهذه ذات جذور عميقة الصلة بالظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والأيديولوجية التي تمتد إلى ما هو أبعد من وعي الذات الكاتبة (المؤلف) وسيطرته. وهذه المسألة ليست معنية بالأساليب اللغوية فقط؛ فأساليب الخطاب تشفّر أنظمة أفكار الثقافات التي تنتجها: إنها "سجلات نصية". وجوهر القول إن المؤلف محكوم بأشكال وأفكار الخطابات التي مر بها وخبرها (مع ما لها من ظروف اجتماعية). والإبداعية ترتكز على وعي المؤلف النقدي بمصادر الخطاب هذه، وعلى المهارة العملية في توظيف اللغة لإحداث تأثير لامألِف. ولأن السيرورة الكاملة لإنتاج وتلقي النصوص هي بالضرورة سيرورة

تاريخية، فإن اللامألوفية لا بد وأن تكون عابرة، متطلبة بانتظام تطبيق وعي نقدي إضافي: وعي الناقد اللساني.

في هذا الكتاب المقتضب، لم نطوّر بالقدر الذي كان لنا أن نطوره مضامين هذه الأطروحات، بسبب ضغوط موضوعات أخرى. فقد رغبنا في تعريف القارئ بنطاق واسع من أنماط التراكيب اللغوية؛ والتطرق إلى موضوعات متعددة مفيدة في النقد الأدبي؛ وتوضيح الممارسة التحليلية بالرجوع إلى تنوع عريض من الأمثلة الأدبية. وما كان بالإمكان مناقشة أي منها مناقشة كاملة، وبالتأكيد لم نتمكن من موضعتها كما ينبغي في سياقاتها التاريخية. وفي هذا الفصل الأخير نود أن نربط بين بعض مضامين نظرية الأدب كخطاب اجتماعي؛ وبشكل خاص، نود الإشارة إلى كيفية النظر إلى **القارئ** حسبما تقترح النظرية.

في السنوات الريادية للسانيات الأسلوبية، في ستينات القرن العشرين، تبنى مناصرو هذه المقاربة ما يمكن وصفها بأنها مقاربة شبه تقليدية للتواصل الأدبي، وتقيّدوا بالنقد الأدبي العرفي لتلك المرحلة. لقد افترضنا آنئذ أن المؤلف يشكّل لغة عمله، ويختار أنساقاً من التركيب، والمفردات، والعروض، والاستعارة، والرمزية الصوتية، وما شابه، وأن هذه الأنساق توجد في العمل كبنى حقيقية يمكن وصفها من قبل الناقد، سواء أمن نقاد اللسانيات كان أم من أي مدرسة أخرى من مدارس النقد. وكان البناء النصي، بحسب رؤيتنا آنذاك، يتكوّن من أنساق اللغة التي كانت **فعلياً في النص**، موجودة فيه موضوعياً، ويمكن وصفها بالطرق التجريبية. والادعاء المتواضع والأوّلي للأسلوبيين كان أن مجالنا التخصصي، الذي تأسس على المناهج الفعّالة للسانيات، يمكنه أن يقدّم تفسيراً محكماً، وغير ملتبس، ونيّراً للنص الأدبي، أي أنه أساس جيد للنقد. وهذا الادعاء، بالطبع، كان نقطة انطلاقنا في الفصل 1؛ وقد

عبّر تحفظ مايكل هاليداي المقتبس ص 20 بدقة عن هذا الموقف ورغم كل ذلك، فهذا ما هو إلا الخطوة الأولى نحو التفسير اللساني للتواصل الأدبي والنقد الأدبي.

والقول بأن ثمة بنى موضوعية من اللغة في النصوص الأدبية، وأن هذه يمكن وصفها بدقة بواسطة اللسانيات، هو بلا شك تقدّم كبير، ولكنه يترك عدداً من الأسئلة الهامة دون إجابة. فما الذي يجعل نصاً من النصوص يتحوّل إلى عمل أدبي مقبول؟ وما **الشعري** في قصيدة ما؟ كان رومان جاكوبسون مقتنعاً بأنه يمتلك الإجابة. وفي الفصل 6 أعلاه، اقتبست من جاكوبسون مطولاً: برهنته بأن التكافؤ والموازاة يقدمان مساهمة كبيرة للبناء في النصوص الأدبية وفرت لنا أداة تحليلية هامة. وقد بيّنا أن الموازاة لا تخلق أنساقاً شكلية للعروض والتركيب وحسب، بل وتبرز المعنى بطريقة خاصة. فالانتظامات المبرّزة، من النوع الذي لاحظناه عند بليك وعند لورنس، يمكن توظيفها لإعادة الحيوية إلى تعددية إيحاءات المعنى في الكلمات، وبالتالي تستعيد الدلالة النقدية للنصوص، والتي من الممكن أن تصبح "معتادة" عندما تتم قراءتها كجزء من الأدب الإنجليزي رسمي المعيارية والمألوف. ولا يفوتنا أن نذكر، رغم ذلك، أن هذه إضافة إلى محاجة جاكوبسون، وليست جزءاً من طرحها الأساسي. إن جاكوبسون لا يدعي إلا أن ـ مع أن هذا الادعاء ادعاء جريء ـ الانتظامات اللغوية المبرّزة تعرّف جوهر الأدب؛ إنه لا يتطرق إلى آثارها الدلالية أو الأيديولوجية، ولا إلى علاقتها بعملية القراءة.

وهذه المسألة بلغت الزُبى في السنوات الأولى من الشعرية اللسانية. ففي 1962، تعاون جاكوبسون مع الأنثروبولوجي كلود ليفي ـ ستراوس (Claude Levi-Strauss) للقيام بتحليل لغوي شهير (أو

مشين) لقصيدة "القطط" ("Les Chats") لشارل بودلير (Charles Baudelaire). وفي بحثهما، حددا باستفاضة بالغة كل أنواع التناظر التركيبية والعروضية، والمعجمية للقصيدة، وقدما مادة لغوية خام تكاد تخلو من أي تعقيب أو تأويل. والتحليل برهنة عالِم خبير على المبدأ الجاكوبسوني بأن التشابهات اللغوية تعرّف الجوهر الشعري لنص ما ـ أو، ذلك هو ما تهدف إلى تبيينه. ومضمون التحليل لا يعنينا. فما جعل معالجة جاكوبسون وليفي ـ ستراوس لقصيدة القطط هامة تاريخياً هو استفاضة التحليل التقني، وردود الأفعال التي استفزها عرضهما. وفي انتقاد حاد ومقنع، نشر لأول مرة عام 1966، أثار الأسلوبي مايكل ريفاتير (Michael Riffaterre) السؤال ما إذا كانت اللسانيات البنيوية غير المعدّلة ذات صلة أصلاً بتحليل الشعر. فمنهج المؤلِفَيْن يعتمد على الافتراض بأن أي نظام بنيوي، يستطيعان تحديده في القصيدة، هو بالضرورة بنية شعرية. ألا نستطيع أن نفترض، على النقيض، أن القصيدة قد تحتوي على بنيات معينة لا تلعب أي دور في وظيفتها وتأثيرها كعمل أدبي فني، وأنه من الممكن ألا تميّز اللسانيات البنيوية بين تلك البنيات غير الموسومة وتلك النشطة أدبياً؟ وبخلاف ذلك، فإنه ليس من المستبعد أن نجد بنيات شعرية بحتة لا يمكن التعرّف على كونها كذلك عن طريق تحليل ليس مهيأً لخصوصيات اللغة الشعرية ("Describing poetic structures", p. 191) يوضح ريفاتير بأنه لا يرفض الإمكانية الشعرية لمبدأ التكافؤ ذاته، وأن ما يرفضه هو العرض غير التمييزي للتناظرات اللغوية التي قد لا يكون **بعضها مدركاً أبداً من قبل القارئ**. فجاكوبسون وليفي ـ ستراوس قد وضعا نموذجاً للقصيدة يمكن وصفه بأنه يتعذر فهمه من قبل القارئ العادي، ناهيك بأن البنيات التي يتم وصفها لا تفسّر ما الذي يفتح باب التواصل بين الشعر والقارئ. والتحليل النحوي لقصيدة ما لا

يمكنه أن يعطينا أكثر من مجرد نحو القصيدة (ص 202 من هذا الكتاب).

دعونا نضيف، بأن ثمة طريقة أخرى لصياغة وجهة نظر ريفاتير: فإن تخيلنا أنفسنا نقرأ (أو، وهو أمر أكثر درامية، نحاول أن نترجم) قصيدة ما مفترضين أننا مؤهلين لمجرد معرفتنا بنحو ومعاني كلمات القصيدة ـ التركيب، الصوتيات، معاني الكلمات، والأعراف الدلالية للفرنسية، في هذه الحالة- فإنه من المؤكد أن هذه مهمة غير طبيعية ومستحيلة. فمن الواضح أن القراءة المناسبة تستوجب معرفة أكبر بكثير من مجرد المعرفة البسيطة ببنيات اللغة ("الكفاءة اللغوية" عند تشومسكي). ويمضي ريفاتير في بحثه مبيناً كيف أن الانتظامات الشكلية **الدالة** حقاً في قصيدة بودلير يمكن أن يحدّدها "قارئ فائق" (Superreader) يمتلك مؤهلات مناسبة من المعرفة الثقافية والأدبية.

وببحثه هذا، أحدث ريفاتير ما كان نقلة حاسمة في النقد اللساني: لقد أرسى قواعد الرأي القائل بأن القارئ يجب أن يكون في طليعة الاهتمام النقدي، لأن القصيدة كلغة لا حياة لها بدون المساهمة الفاعلة لقارئ مطلع. وفي أماكن أخرى، فإن دور القارئ أصبح معترفاً به في مدارس نقدية أخرى خلال سبعينات القرن العشرين: في "نظرية التلقي" (Reception Theory) عند فولفغانغ أيزر (Wolfgang Iser)، في "الأسلوبيات التأثيرية" (Affective Stylistics) لستانلي فيش (Stanley Fish)، وعند رولان بارت الذي تزعم بوضوح النقلة من "البنيوية" إلى "ما بعد البنيوية" في فرنسا (للمرجع، انظر ص 407 - 408 من هذا الكتاب).

والإشكالية بالنسبة إلى الناقد اللساني هي كيف ندرج في مقاربتنا العامة دوراً رئيسياً للقراء، وفي الوقت نفسه، نحافظ على اهتمامنا الأساسي بالبنيات الموضوعية للغة. وقد ناقش جوناثان كلر

(Jonathan Culler) هذه المسألة في كتابه *Structuralist Poetics* الصادر سنة 1975؛ وفيه يقترح:

أن يقرأ شخص ما نصاً كأدب لا يعني أن يجعل ذهنه صفحة بيضاء ثم يقارب النص بلا تصورات مسبقة؛ يجب على القارئ أن يُحضر معه إلى النص فهماً ضمنياً لكيفية اشتغال الخطاب الأدبي والذي يرشده إلى ما يجب أن يبحث عنه (ص 113-114 من هذا الكتاب).

فالشخص يجب أن يكون مستعداً لقراءة النص الأدبي **كأدب**، وهذا يتضمن المعرفة بالأعراف التي تحدد الطرق الأدبية في القراءة: ويطلق كلر على هذه المعرفة تسمية **الكفاءة الأدبية** (Literary Competence)، قياساً على اصطلاح تشومسكي "الكفاءة اللغوية". ولا يخفى علينا أن ثمة إشكاليات عدة في كلمة "الكفاءة" في اللسانيات، ونفضل ألا نعتمد عليها كمصطلح تقني. ورغم ذلك، إلا أن الهدف الأساسي من النقاش أصبح واضحاً، وهو التأكيد على أن النص لا يتواصل ببساطة من خلال بنياته الموضوعية من اللغة، وإنما بالقدر الذي يتم فيه تفعيل البنية وجعلها دالة من قبل قارئ حصيف (وهذا، على ما أفترض، هو ما يَعْنَى به التعليم الأدبي، وسبب صعوبته). ورولان بارت، الزميل البنيوي لجاكوبسون وليفي ستراوس، يصوغ هذه النقطة صياغة متطرفة ولكن خالدة: "في النص، لا يتكلم إلا القارئ".

وعند هذا الحد فقد نسعى إلى تطوير فهمنا النظري طرح السؤال "ما هي الكفاءة الأدبية؟" وهذا السؤال الرائع، رغم ذلك، يمكنه أن يقود استقصائنا إلى طريق مسدود، تماماً مثلما أعاق السؤال الذي لا إجابة عنه "ما هو الأدب؟"، في الماضي، نظرية الأدب بدلاً من أن يطوّرها ـ وكلا السؤالين يتضمن الافتراض المسبق بأن "الأدب موجود"، وهذا وحده ينهي أي استقصاء غير متحيّز.

لحسن الحظ، استطاع النقد اللساني تخطي هذه العقبة الفكرية بالتحديد. في نهاية الفصل 1، أشرت إلى أن النقد اللساني يتخذ لنفسه مبدأ أولياً وهو أنه أياً كان "الأدب"، فإنها لحقيقة بأن النصوص التي تعد أدباً ما هي في كل الأحوال إلا **لغة**. لذا، فإن لنا أن نعد أي شيء تخبرنا به اللسانيات عن اللغة، بالمعنى الواسع لكلمة اللغة، قابل للتطبيق على النصوص الأدبية، وعلى سيرورات التواصل الأدبي. ومن الضروري أن نفهم هذا الاقتراح فهماً شاملاً وغير إقصائي. فلو اعتبرنا أن اللسانيات ليست أكثر من الدراسة البنيوية للتركيب، وعلم الدلالة، والصوتيات، لكانت مساهمة اللسانيات محدودة جداً: وبالنسبة إلينا فإن نقد ريفاتير لآليات جاكوبسون وليفي ـ ستراوس يعيّن حالة واحدة من مثل هذه المحدودية. غير أن مجال اللسانيات قد اتسع كثيراً في السنوات العشرين أو الثلاثين الأخيرة، ليشمل استقصاءات معقّدة في **اللسانيات الاجتماعية**، **واللسانيات النفسية**، **والتداولية**، وجوانب من **نحو ـ النص** (Text-Grammar) للاتصال عن طريق اللغة. لقد تطوّرت اللسانيات تطوراً جوهرياً في مواطن يمكنها أن تلقي ضوءاً على أسئلة نظرية شائكة مثل السؤال المطروح في هذا الفصل: ما هو دور القارئ من حيث علاقته بالمميزات البنيوية الموضوعية للنصوص؟

إذاً، السؤال الكبير "ما الكفاءة الأدبية؟" يجب أن يُفسح الآن المجال أمام السؤال الجوهري رغم تواضعه "كيف يفهم الناس النصوص والمقولات؟" توصلت أبحاث اللسانيات النفسية في فهم وتأويل النصوص والمقولات (للتبسيط، سنشير إليهما بكلمة "نصوص")، في السنوات الأخيرة، إلى أن فهم اللغة ليس مجرد سيرورة فك تشفير تعتمد على "ما هو هناك" في النص. وقد يُخيّل للبعض أن السامع أو القارئ يفهم نصاً ما من طريق سماع الأصوات أو

قراءة الحروف، وتشكيلها في كلمات، والتعرّف على معاني الكلمات، التي يتم فيما بعد نظمها في مركبات وجمل، يتم فهمها في النهاية. إن هذا التصوّر هو النموذج التصاعدي[1] الذي ينطلق من قاعدة الهرم إلى قمته في فهم النص، والذي يكون فيه فهم القارئ أو السامع، وبالتالي ما يمكن أن يستخلصه من نص ما، محدوداً بما يمكن أن يجده "في" النص من خلال تلقيه له وتحليله إياه. إلا أن الواقع يتبع النموذج التنازلي[2] (من القمة نحو القاعدة) (Top-Down). وحسب باحثة اللسانيات البريطانية جان إيتشسون (Jean Aitchison).

إن فك التشفير ليس بالأمر البسيط كما كان يُعْتَقد في الماضي. فالناس لا "يتلقون" ببلادة الجمل التي ينطق بها متكلم ما. عوضاً عن ذلك، إنهم يسمعون ما يتوقعون أن يسمعوه. إنهم يعيدون بناء أصوات وتركيب المقولة عن وعي وفقاً لتوقعاتهم (*The Articulate Mammal*, p. 205).

في القراءة أو الكتابة، تسير سيرورة التدرج التنازلي، التي تحرّكها "التوقعات"، إلى جانب التعرّف التدرجي التصاعدي على وحدات النص، إن لم نقل بالفعل تغذّيه. وتبيّن إيتشسون كيف يحدث ذلك على مستويي الصوتيات والتركيب. فإن كنتَ تعالج نصاً ما تعرف أنه عن القطط، فإنك لست بحاجة إلى التعرّف على كل صوت أو حرف عندما تصل إلى سلسلة يمكن أن تهجّي الكلمة "مخالب". فمضمون الموضوع، ومعرفتنا عن العالم، يسمحان لنا بالاستغناء عن التحليل الكامل للتهجئة. وبالمثل،على مستوى

(1) هو النموذج الذي ينتقل فيه القارئ أو السامع من الوحدات الأصغر إلى الوحدات الأكبر في النص على نحو متسلسل.

(2) هو النموذج الذي ينتقل فيه القارئ أو السامع من الوحدات الأكبر إلى الوحدات الأصغر في النص على نحو متسلسل.

التركيب، فإننا حالما نمر بأداة تعريف نبدأ بالبحث عن اسم، ثم فعل، وهكذا، نستمر بالعمل وفق توقعات تشكّلت قبل أن تقع أعيننا أو تسمع آذاننا الكلمات الفعلية التي تنجز هذه التوقعات. ناهيك بأننا نستغل معرفتنا الدلالية لنبتّ في الالتباسات التركيبية: نخمّن المعنى حتى قبل أن ننتهي من تدبر النحو.

العوامل الأكثر أهمية في سيرورة الفهم هذه، والتي يدير دفتها القارئ (Reader-Driven) (أو السامع Hearer-Driven)، هي عوامل **تداولية**. فردود فعل القرّاء الذين يحاولون فهم نصوص لا تكون نتيجة السمات الموضوعية للغة النص وحسب، موظفين بذلك كفاءتهم اللغوية فقط، بل إنهم ينعمون بكمٍّ وافر من المعرفة عن العالم تسهم في ذلك الفهم أيضاً. وفي التداولية يعرف هذا عموماً **بالمعرفة الموسوعية** (Encyclopaedic Knowledge)، مقارنة بالمعرفة اللسانية: تمييز مصطلحي بارع، ولكن المعرفة الموسوعية تشتمل بالطبع على معرفة بالنصوص، ومعرفة مستمدة من النصوص. إن هذا هو البعد من المعرفة بالعالم، والخبرة بالنصوص، الذي يضيفه مايكل ريفاتير عندما يعيد تحليل قصيدة بودلير؛ وهو ما ينقص التفسير الشكلي للقصيدة عند جاكبسون وليفي ستراوس. ويتخيّل ريفاتير ما يسميه بـ"القارئ الفائق"، قارئ يتشكّل من مخزون من المرجعيات التاريخية، والفقه لغوية، والثقافية، وهي معارف ترشد القارئ أثناء قراءته للنص، "وتستوقفه" عند النقاط الدالة فيه ("Describing Poetic Structure", p. 204). إن هذه هي الإجابة عن حجر العثرة الذي يقف في طريق لسانيات البنيويين الموضوعية، أي أن اللسانيات في حد ذاتها (أو الكفاءة اللغوية بالمعنى الدقيق للكلمة) لا ترشد إلى الأجزاء الدالة من الشكل.

وقارئ ريفاتير الفائق هو مثال واحد على عدد من مقترحات

"القارئ المثالي" (Ideal Reader) التي تم طرحها والسجال حولها في ستينات وسبعينات القرن العشرين. والادعاء العام الذي لا يخلو من النخبوية يقول بأن لكل قصيدة (على سبيل المثال) قراءة صحيحة واحدة، وأن هذه القراءة لا تتوصل إليها إلا فئة قليلة جداً من القرّاء المناسبين الذين يُعَدّون مؤهلين بشكل أو بآخر لتلقي رسالة القصيدة. إن الإيحاءات التقييمية لمثل هذه المصطلحية تشتت انتباهنا بعض الشيء. غير أن المثير للاهتمام هو أن ريفاتير، في ترجمة فرنسية لمقالاته بعد بضع سنوات، استبدل بمصطلحه تعبير "القارئ العادي" (Average Reader)، والذي يعيد النقاش إلى أرض الواقع من جديد. وما نريد أن نقوله نحن عن قرّاء النصوص الأدبية يعتمد على مبادئ تنطبق على **كل القرّاء** دون استثناء - "قارئ" ما أو "القارئ" - وبالفعل، على كل شخص يفهم نصاً موجهاً إليه، أو يسمعه عرضاً. إن الناس يفهمون اللغة عن طريق فرض تأويلات عليها، تأويلات تعتمد على خبراتهم السابقة في العالم (واللغة). والمشكلة في التواصل هي أن تجارب الناس متباينة. فهل نستسلم ونعترف إذاً بمبدأ الفوضى، أو مذهب "حرية التصرف"، وأن قراءة شخص ما لا تختلف من حيث الجودة عن قراءة أي شخص آخر؟ بالتأكيد لا: فالتواصل يجري عموماً دون أن تخرّبه مثل هذه الفوضوية، وعندما يسيء شخص ما الفهم، يكون الأمر واضحاً عموماً، وقابلاً للتصحيح؛ وفي النقد الأدبي، هناك بلا شك بعض التأويلات التي لا مراء في كونها **خاطئة** لأن معرفة موسوعية غير ملائمة تم استعمالها.

ورغم أن الخبرة الشخصية لكل منا فريدة من نوعها، إلا أننا نتشارك في **تمثيلاتها** (Representation) العرفية في أذهاننا. وهذا أمر لا يصعب فهمه إن أخذنا في الاعتبار أننا نعيش في مجتمعات ذات هيكلة عالية، وأننا تواصليون بالفطرة: عندما نتكلم عن الأشياء

والأماكن والخبرات والأفكار، فإننا نفترض أن بيننا قواسم مشتركة كثيرة - نفترض أن خبرتي شخصين شديدتا التميّز أحدهما عن الأخرى، إلا أنهما بمعنى من المعاني ليس إلا مثالين على "الشيء نفسه". وكما شرحت في الفصل 2، فإننا نقسّم عالم تصوراتنا ووعينا إلى **تصنيفات**؛ وهذه التصنيفات في معظمها اجتماعية الأصول، وهي ممثلة تمثيلاً قوياً في مفردات لغة ما.

هذا "التحزيم" للخبرة، أو وضعها في حزمات (Packaging)، يُشار إليه في علم النفس الإدراكي تحت المصطلح العام **المخطط** (Scheme)، الذي غالباً ما يَرِد بصيغته اليونانية Schema (وجمعها Schemata). وبحسب مبتكر الفكرة، ف. بارتلت (F. Bartlett)، فإن المخطط هو "التنظيم الواعي للتجربة". والمخططات هي الآليات التي تسهّل عمل الذاكرة وتنظّمها: فنحن نخزّن أفكارنا وتجاربنا بحسب ما هو **نمطي**، أي وفق ما نعتقد أنها صفات ملازمة لحدث ما أو لفكرة ما. وعليه، على سبيل المثال، فإن معظمنا يمتلك مخططاً للخصائص التي تميّز عادة حفلة عيد ميلاد طفل: بطاقات تهنئة، هدايا، ألعاب، عشاء خاص غالباً ما ينتهي بكعكة تزيّنها الشموع، إطفاء الشموع، مغادرة الضيوف حاملين معهم أكياساً تحمل في داخلها بعض المفاجآت. وهذه السلسلة من الخصائص النمطية يُشار إليها عموماً بالمصطلح المحدّد **الإطار** (Frame): والإطار هو توليفة من الخصائص النمطية التي نعبّر من خلالها عن معرفتنا، في هذه الحالة، بحفلات أعياد الميلاد. ومن الأنواع الأخرى للمخطط **المخططات المتسلسلة** (Scripts) **والمخططات الإجرائية** (Plans). المخطط المتسلسل يتسم بترتيب تعاقبي، أزمنياً كان أم منطقياً: وفي الحقيقة، فإني قد وصفت إطار حفلة عيد الميلاد بما يشبه المخطط المتسلسل، بما أني عدّدت الخصائص النمطية وفق ترتيب وقوعها

المعتاد في الحفلة. والمخططات المتسلسلة قصص، ولها صلة مباشرة وواضحة عندما نتكلم عن البناء الأدبي. أخيراً، المخطط الإجرائي هو مخطط متسلسل مرتب يسير نحو غاية معينة، مثلاً الطريقة التي تتصور بها ذهنياً طريقك المعتاد عندما تذهب إلى العمل في السيارة.

إذاً، يمكننا اعتبار القراء ممتلكي مخزون معرفي هائل عن العالم ـ "معرفة موسوعية" كما سميناها أعلاه ـ ولكنها معرفة لا يتم تخزينها كأجزاء مبعثرة، ولا تختلف بشكل عشوائي من شخص إلى آخر. إنها معرفة يتم حزمها في مخططات يشترك فيها أفراد مجموعة اجتماعية ما. وغني عن البيان أن اكتساب المخططات يتم من خلال سيرورة التنشئة الاجتماعية التي تبدأ من المهد. إنها تُكْتَسب من خلال التفاعل مع الآخرين، ومن المحيط الاجتماعي المنظّم: في العائلة، جماعة الأقران، في المدرسة، في الكنيسة، في العمل، من خلال العلاقات مع المؤسسات مثل المصارف، المكتبات، شركات التأمين، وغيرها. وفي سيرورة التنشئة الاجتماعية ضمن المخططات الممتدة على مدى الحياة، فإن الوسيط الأكثر أهمية هو اللغة، وخبرة الفرد في الكلام، ومن خلال الرسائل، والكتب، والصحف، وغيرها.

إن الطبيعة الاجتماعية للسيرورات التي نحن بصددها هنا تفسّر كيف ينتهي أفراد مختلفون إلى اشتراكهم في مخزون متشابه من المخططات؛ وأيضاً كيف تنشأ وتتطور **الاختلافات في** ذخائر الناس. فكل منا تقريباً يمتلك المعرفة المخططية الضرورية لقراءة الصحف، لأن قراءة الصحف نشاط يومي واسع الانتشار في ثقافتنا. وبالمثل، فإن معظم الأفراد البالغين يمتلكون معرفة تناسب فهم فواتير الضرائب والخدمات العامة، والرسائل التي تطالبهم بدفع الديون. وعدد أقل بكثير من الأفراد يستطيع كتابة رسائل، وفي بعض الثقافات ثمة كتّاب

رسائل مهنيون يقومون بأداء هذه المهمة نيابة عنك مقابل أجر. بهذه الطرق، وبالاعتماد على خبراتهم داخل الممارسة الاجتماعية، تتفاوت **الكفاءة الاتصالية** للناس - وليس المقصود هنا معرفتهم بقواعد اللغة، بل إمكانية وصولهم إلى بنوك المخططات التي تسمح لهم (كمستهلكين كما كمنتجين) ببناء أنواع مختلفة من النصوص. إن فكرة "الكفاءة الأدبية" يجب فهمها كجزء من "الكفاءة الاتصالية": فالكفاءة الأدبية معرفة مخططية يمتلكها أولئك الأشخاص الذين حظوا بتعليم أدبي. إنها ليست معرفة "جمالية" خاصة ورفيعة المستوى، بل نمط من المعرفة له، منطقياً، مرتبة الكفاءة الاتصالية غير النخبوية، نفسها وهي ما يساعدنا على فهم الإعلانات الترويجية، وفك تشفير نشرة الأحوال الجوية على أنها نشرة أحوال جوية، والنعي كنعي، والتعرّف بشكل صحيح على الرسائل التي تطالبنا بدفع ديوننا ومعرفة كيف نرد عليها، وما شابه ذلك من أجناس الخطاب المتعددة. وتحديد تلك الأجناس من الخطاب التي نكون أكفاء فيها يعتمد على خبرتنا وتعليمنا، وهذه أمور لا يتشابه فيها الناس بأي شكل من الأشكال؛ ورغم ذلك، فإن القواسم المشتركة التي تنتج عن التنشئة الاجتماعية داخل جماعات اجتماعية تتكفل بخلق مساحات شاسعة من التداخل والتقاطع، تتيح لنا من خلال "حزمات" مخططية مشتركة تواصلاً فعّالاً وتوافقاً كبيراً على كيفية الاستجابة للنصوص اللغوية وتأويلها.

إن اعتبرت "الكفاءة الأدبية" جزءاً من الكفاءة الاتصالية، وتالياً مسألة نسبية، ثقافياً، تكون قد تخلّت عن الخاصية المطلقة والكلية التي ترشح ضمناً من نقاش كلر، وعن مماثلتها بالكفاءة اللغوية عند تشومسكي، وعن ما جاءت به نظرية جاكوبسون، وهي بحث صريح عن مبدأ كوني "للأدبية". والسؤال الذي يجب طرحه هنا هو ما الذي

تعنيه عبارة "قراءة نص أدبي ما **كأدب**"، وهي عبارة استعملناها أعلاه (ص 382 من هذا الكتاب)، ضمن هذا التعريف المعدّل للكفاءة الاتصالية؟ إن ما نريد لهذه العبارة أن تعنيه هو أنه عندما يُعْطَى القرّاء نصاً بعينه، فإنهم سيتعرّفون، من خلال مؤشرات معينة، على نوع النصوص الذي ينتمي إليه، وسوف يوظفون في قراءته ما يناسبه من المخططات العرفية. وهذه المخططات ستكون شديدة التنوع، ولكنها، كما رأينا، ليست عشوائية ولا انفرادية. فبعض المخططات ستشتمل، مثلاً، على معرفة بخطوط قصصية نمطية (مخططات متسلسلة) لأنواع مختلفة من السرد: تاريخ عائلة، رواية التطور النفسي، رواية الإثارة، أدب رومانسي، مغامرة في البحر...؛ ستكون هناك أطر لا بد من إنتاجها لأوضاع ومقامات سردية نمطية، مثلاً، الزفاف، وحفلات، ومعارك، وإضرابات، ومبارزات، والريف، والمدرسة، وقاعة المحكمة، والسجن...؛ أعراف تتحكم بطرق السرد من وجهات نظر مختلفة؛ نص مقفى، أو نص فيه أنواع أخرى من الموازاة، سيُقرأ (من قبل القارئ الكفء) قراءة تأخذ بعين الاعتبار الروابط الإضافية للمعنى بين ما هو مقفى أو الوحدات المتوازية؛ وهكذا.

ومن جانبٍ فإن (ومن جهة، فإن هذه المسألة (القراءة) مرتبطة بمعرفة الحقائق: التعرّف على حياة كيتس ومعاناته، وعلى أنظمة الفكر العلمي التي كانت متوافرة لجون دَنْ، وقوانين الزواج وممارساته في زمن هاردي، وهكذا. ومن جانب آخر يفوق الأول أهمية، فإن ما تشتمل عليه هذه القراءة هو الخبرة بالأساليب العرفية في قراءة صيغ معينة من الخطاب، وحِدَّة الذهن في توظيفها: أي تعلّم طرق القراءة وممارستها. وهذه يتم "حزمها" كمخططات للقارئ المثالي لنص ما، ولكنها تكون أقل رسوخاً عند قرّاء آخرين.

فالطلاب الذين يجدون أنفسهم في مأزق عندما يواجهون قصائد كيتس من 1820، أو مسرحية *Much Ado about Nothing* أو قصيدة *The Rape of the Lock* كجزء من متطلبات مادتهم، لم يتعلموا بعد أعراف القراءة المختلفة الملائمة لهذه الصيغ من الخطاب ـ أعراف يباركها بالطبع نظام الامتحانات التي يتنافس الطالب من خلاله.

ومثال آخر من بوب سيبين بيسر بعض السيرورات التي تشملها عملية القراءة. لقد اخترت بوب ـ الذي بدأنا به، بمعنى ما، محاجتنا في صفحة 51. ـ بسبب تصنعه الجلي، وبعده البديهي عن كفاءتنا اللغوية القرن عشرينية، وبالتالي، ضرورة اتكالنا البيّن في تأويل النص على معلومات غير ـ لغوية. وهذا مقطع مشهور من قصيدة *Essay on Man* (1733-1734):

اعرف إذاً نفسك، ودعك من التكبر على الإله؛
فالدراسة المثلى للإنسان هي الإنسان.
محصور في برزخ بين حالين،
كائن حكيم بفظاعة، وعظيم بوقاحة:
له معرفة فائضة للجانب الشكّاك،
له ضعف فائض للتفاخر الرواقي،
يتخبط في البين بين: يحتار في أن يعمل، أو يرتاح،
يحتار في أن يحسب نفسه إلهاً، أو حيواناً؛
يحتار بين تفضيل عقله أو جسده،
يولد ولكن ليمت، ويفكّر ولكن ليَزِل؛
متشابه تفكيره في الجهل،

سواء أقليلاً أم كثيراً فكّر؛
فوضى في الفكر والعواطف، كلها مضطربة؛
ولا يزال ينتهك نفسه، أو لا ينتهكها؛
خُلق من نصف ليسمو، ومن نصف ليسقط؛
رب كل الأشياء العظيم، ومع ذلك ضحية الكل؛
الحاكم الأوحد على الحقيقة، وفي أخطاء لا تنتهي يُرمى:
يا عظمة، وأضحوكة، ولغز العالم.

(Epistle II, 1-18)

هذه الأبيات تلخص محاجة طويلة في الرسالة I مفادها أن الإنسان، في التسلسل الهرمي للأشياء، مموضع بشكل متناقض بين الذوات السماوية العقلانية (الله، الملائكة) من جانب، والحيوانات والجمادات من جانب آخر: وتركيبة الإنسان تحتوي في الوقت نفسه على عناصر من المكونات العلوية والسفلية من الهرم. وهذه عناصر متناقضة، وقصيدة بوب تبني صورة للإنسان ككائن شاذ وضعيف بسبب هذه التناقضات.

إن التلخيص الذي أعطيته للتو محرج جداً لأن مضمون القصيدة ليس قابلاً للإفصاح عنه خارج الخطاب الشعري لبوب في القرن الثامن عشر. وإحدى إشكاليات التلخيص أن النثر الأكاديمي الحديث لا يستطيع احتواء أو إيواء الأفكار التي يخوض بوب غمارها. شعرتُ وكأنه لزاماً علي أن أضع كل المقولات بين "مزدوجين": "التسلسل الهرمي للأشياء"، "الإنسان"، "الإله"... إلخ. وصعوبة التعبير في النثر الحديث لا ترجع إلى أن الإلحادية والنسوية منعتا هذه المصطلحات وحسب، بل وأن معتقدات النظام الكوني والغيبي برمته

التي تفترضها قصيدة بوب ليست مشفرّة تصورياً في أي من صيغ الخطاب المعاصر التي نمر بها ونتعامل عادة معها. لذلك فإن القارئ المعاصر لقصيدة *An Essay on Man*، يحتاج لأن يُلِمّ بخطاب القرنين السابع عشر والثامن عشر المعنيّ بـ"السلسلة العظيمة للوجود"، أو "سلّم الطبيعة"[3] (The Great Chain of Being) ومفاهيم أخرى ذات صلة. ومن جانب آخر أكثر تحديداً، على القارئ المعاصر أن يكون على استعداد للتعايش مع الشكل الشعري غير المألوف. على سبيل المثال، نظام تقفية المقاطع الثنائية (مكوّنة من بيتين) خماسية التفاعيل [مخمّس] (Rhyming Pentameter Couplets) تتطلب، إضافة إلى مقيِّدات لغوية أخرى، [قلباً] تركيبياً (Syntactic Inversions) من شأنه أن يُضِلَّ أي قارئ عن المسار الصحيح إن هو لم يتوقعه. ففي البيت الأول، يجب أن تُعْرَب (Parsed) الكلمة "الإله" كمفعول به لـ "التكبر"[4] ـ وهو أمر متعذر في الإنجليزية المعاصرة. والقارئ الذي لا يأخذ في الحسبان هذه القاعدة من قواعد تركيب شعر القرن الثامن عشر سيكون عُرضة لأن يسيء تفسير وفهم البيت كاملاً والمحاجة التي تترتب عليه. والإعراب الصحيح يجعل معنى كلمة "Presume" كـ "Be Presumptuous" (من التكبر)، وليس "Assume" (من الافتراض). هذا الإعراب يُحْدِث أيضاً موازاة تغاير بين كلمتي "Thyself" و"God"، واللتين

---

(3) سلسلة الوجود مفهوم مستمد من أفلاطون وأرسطو، وطورته الما بعد أفلاطونية، وهو سلسلة أو رسم متدرج بالتفصيل يقدم بناء هرمياً دينياً متسلسلاً لكل الأجسام والكائنات الحية، تبدأ السلسلة بالله ثم الملائكة ثم الشياطين ثم النجوم فالقمر فالملوك فالأمراء فالنبلاء ثم الإنسان ثم الحيوانات البرية فالأشجار والنباتات الأخرى ثم الأحجار الكريمة والمعادن النفيسة، وغيرها.

(4) البيت الأول يأتي على النحو التالي: Know Then Thyself, Presume not God to Scan.

تحتلان موقعين متكافئي التشديد في شطري البيت. وهنا نجد نظاماً لغوياً رئيسياً يميّز هذه الصيغة من الخطاب: استعمال المواقع المتوازية إيقاعياً لإحداث تغاير وروابط أخرى من المعنى (تذكّر "الأزواج" و"الكلاب الصغيرة المدلّلة"، ص 50-51 من هذا الكتاب). والسجع أيضاً ذو دلالة: فـ "Scan... Man" تلخّص البيتين الأوليين؛ و "Rest... Beast" في البيتين 7 ـ 8[5] هما جزء من شيء من التناظر ـ

يعمل: يرتاح

↓ ↓

الإله: الحيوان

ـ الذي يعرّف من خلاله بوب تعريفاً ضمنياً مأزق الإنسان من حيث تملك زمام المبادرة مقابل السلبية. إن مثل هذه الأدوات الشكلية من التقابل والربط تشكل أبعاداً رئيسية من المعنى الكامن في هذه الصيغة من الخطاب. و"القارئ المثالي" لبوب يجب أن يبقى متيقظاً طوال الوقت لها ولدلالاتها. وبوب يوظّفها في كل بيت من أبيات القصيدة ليشكّل محوره، أي ليعط بناء محدداً لمحاجته. إن الشكل الشعري المبني على الموازاة هذا يشفّر صيغة تفكير ثنائية ومتناقضة تحوّل البناء الخطي التصاعدي "للسلسلة العظيمة للوجود" إلى نظام من التغاير يحتل فيه "الإنسان" دائماً موقع المحروم. والنقطة النظرية الرئيسية التي يجب ملاحظتها هنا هي أن شكل الخطاب يؤثر بشكل كبير في البناء المنطقي للمحاجة ـ وهذه رؤية عميقة يبدو أن بوب كان واعياً بها، خاصة وأنه، في الملحوظة الاستهلالية للقصيدة، يتكلم عن محاسن الكتابة عن طريق الشعر بدلاً

---

(5) البيتان هما:

He Hangs Between; in Doubt to Act, or Rest
In Doubt to Deem Himself a God, or Beast .

من النثر: فالشعر متميز ليس في إمكانية حفظه وحسب، بل في ما يتميز به من"قوة"، و"إيجاز"، و"دقة" و"تسلسل غير متقطع من التفكير".

إن مثال بوب يبيّن "**تاريخية**" (Historicity) الممارسة النقدية اللسانية إن تم تطبيقها بحذافيرها. فعلى القارئ المعاصر أن يعرف ما هي القيم التي عليه ربطها بالبنى غير المألوفة لصيغة خطاب مضى عليها ما يقارب الثلاثمائة سنة، وذاك في حد ذاته تمريناً معتبراً في تاريخ الأفكار والسيميائية الاجتماعية لعصر سابق. إلا أن هذا ليس كل ما في الأمر، فثمة قضايا أخرى تكون حاضرة في مثل هذا التحليل لأن نظرية اللامألوفية تحثنا على تعريف أنفسنا بأجزاء من الأيديولوجيا التي كانت موضع سؤال، وغير مستقرة، ومتغيّرة في زمن ما: فإلى أي حد كانت "السلسلة العظيمة للوجود" إشكالية بالنسبة إلى بوب؟ والنقد اللساني يتطلب أكثر من ذلك أيضاً، فثمة سؤال يحوم حولنا مفاده: لماذا تتم قراءة بوب في القسم الأخير من القرن العشرين وكيف تتم تلك القراءة؟. والإجابة التقليدية بأن الأعمال الفنية العظيمة تبقى حية لأنها تعالج أموراً ذات أهمية خالدة هي، ببساطة، إجابة غير مقنعة، كما سيدرك بسرعة أي شخص فكّر في بوب في ضوء الافتراضات الاجتماعية المعاصرة، أو، لنقل، في شكسبير من حيث علاقته بالأيديولوجيات الجنسية الحالية. لا بد من وجود عدد من الإجابات عن سؤال من هذا النوع، كلها تتضمن علاقات أيديولوجية معقدة ودقيقة.

إن تعقيد هذه السيرورات الخِطابية، حتى عندما تنتفي المسافة التاريخية بين مرحلة الكتابة ومرحلة القراءة، ألقت عليها إحدى طالباتي ضوءاً ساطعاً عندما كنا نناقش في الصف المقطع المقتبس من همنغواي في الفصل 11 أعلاه. كنت، كما فعلت أعلاه، قد أجريت

مقارنة قابلت فيها بين همنغواي وبين **ملموث** من وجهة نظر التعدي، وطرحت سؤالاً عما إذا كان علينا اعتبار أحدهما محايداً وطبيعياً، والآخر منحرفاً وغير طبيعي. وكان الهدف من السؤال، بالطبع، استحضار الرأي النظري القائل بأنه بغض النظر عن مدى "طبيعيتها" الشكلية، فإن اللغة تدعو القارئ دوماً إلى بناء **نموذج** ما عن الواقع. والطالبة التي تولت الإجابة عن هذا السؤال علّقت بأن تعدي همنغواي، أي الأنساق المبرّزة من الأعمال ذات الهدف، كانت بالفعل بناء، وليست "طبيعية": وأرجعتها إلى أسطورة "الحلم الأمريكي"، بمعنى السعي في ذلك البلد إلى تشكيل الأرض واستغلالها لخدمة الإنسان، والدور الغريب والعنيف للذكر في الاحتلال. وبلا شك فإن هذه أطروحة تحتاج إلى استقصاء: فكتابات من تلك الفترة يمكن دراستها بحثاً عن تأييد لها، وإن تبيّن أن أنساق التعدي هذه قد استخدمت عادة بالفعل في خدمة الوظائف الأيديولوجية المقترحة لهمنغواي، فسنكون على استعداد للبحث عن مزيد من الأدلة عن صيغة الخطاب هذا في ظروف أخرى قابلة للمقارنة. (مثلما يتكون خطاب بنجي في **الصوت والصخب** من اختيارات لغوية ترتبط في أماكن أخرى بالوعي الساذج أو المختل: أنظر أعلاه ص 276-277 من هذا الكتاب).ومن ثم فهناك سؤال ما إن كانت هذه القيم ببساطة هي قيم يعيد همنغواي إنتاجها، أم أنها قيم إشكالية، وبالتالي لاممألفة على نحو نقدي. وفي ما يخص هذا السؤال، فقد طُرح الاقتراح بأنه من الممكن أن نبحث عن تواجد وتأثير بنى لغوية مختلفة عن الأنموذج المهيمن الذي تغلب عليه الهدفية، والذكورة، والعامل ـ العمل ـ الغرض. هل هناك، على سبيل المثال، بنيات "أنثوية"، لنقل صفات تشير إلى سيرورات ذهنية تأملية وأحكام، تُقْلِق تجانس النسق العام وتشد الانتباه إلى أسلوب ذهني مغاير لم يتم إبرازه كمياًً؟ مستنداً إلى هذه الفرضية،

يستطيع شخص ما الرجوع إلى القصة كاملة والتأكد؛ ولعل القارئ يرغب في أن يفعل ذلك.

أخيراً، السؤال الثالث الذي طرحته من باب الافتراض عن بوب وقرائه المعاصرين يمكن أن يطرح أيضاً على الاقتباس من همنغواي: لماذا وكيف يعيد القارئ البعيد اجتماعياً وتاريخياً عن "القارئ الضمني" المعاصر لهمنغواي إعادة بناء مثل هذا الخطاب؟ والنقطة المتعلقة بهذا المثال هي أن إصرار همنغواي على تنظيم الذكور للعالم قد أصبح توجّهاً غير مقبول على نحو واسع اليوم؛ وبالتالي فإن التشفير اللغوي له قد أصبح بارزاً بوضوح عند القراء المعاصرين ـ خاصة النساء، على ما أفترض. إن القرّاء المعاصرين قد أعادوا تشكيل نص همنغواي كخطاب مغاير، مصرّين على دلالته داخل إطار سيميائية عصرنا الاجتماعية لأدوار الجنسين.

لنرجع إلى نقاشنا الأكثر عمومية عن دور القارئ. فالمقاربة التي يتبناها هذا الكتاب تنسجم مع نظريات أدبية معاصرة أخرى في إعطاء القارئ موقعاً متميزاً. فمن هو "القارئ"، ومن هو هذا "النحن" الذي طالما لجأت إليه في هذا الكتاب؟ من المؤكد أننا لا نقصد، ولا نؤيد، مفهوماً عن قارئ يتسم بالذاتية البحتة والفردية، تاركين لكل قارئ فرد حرية الاستجابة للنصوص وتأويلها بحسب أهوائهم الشخصية. والأفراد يستجيبون بالطبع بذاتية، ولكن ممارسة النقد الأدبي تعني الانخراط في نقاشات من أجل الاتفاق على تأويل وحكم؛ إذا ما استمرت الخلافات، فإن النقاد عادة ما يحتلون مواقع متباينة لكن ضمن إطار واحد شامل من السجال. ولذلك، فإن الاستجابة النقدية ليست ذاتية بل هي **بينذاتية** (Intersubjective)، أي شيء متفق عليه داخل جماعة اجتماعية، ويتجاوز مستوى وعي الفرد الواحد. و"القارئ" الذي أتحدث عنه مشارك في هذه السيرورة

(وسيرورات أخرى) ضمن الجماعة الاجتماعية الأدبية، وهو ممثل لها، وعليه، فهو بحق "النحن".

لنتأمل في طبيعة المعرفة البينذاتية المعنية، وذلك بتذكّرنا المحاجة التي قدّمها جوناثان كلر. لقد افترض كلر أن قرّاء الأدب يمتلكون مهارة تدعي "**الكفاءة الأدبية**" وهي شبيهة "بالكفاءة اللغوية" عند تشومسكي. وبما أن الكفاءة اللغوية هي المعرفة بخصائص الجمل، فإن الكفاءة الأدبية هي إذاً المعرفة بطبيعة الأدب، وبالتالي بخصائص النصوص الأدبية. ولقد أعدنا تفسير هذه المعرفة كجزء من **الكفاءة الاتصالية**. ومُزوّداً بهذه المعرفة، يستطيع المؤلف أن يكتب نصوصاً **كأدب**، ويستطيع القارئ أن يقرأها **كأدب**. ويبيّن كلر ما تتضمنه مثل هذه القراءة عن طريق توضيحه أن التأويل الأدبي ـ النقدي لقصيدة بليك "عباد الشمس" (The Sunflower) تختلف عن إعادة صياغة بديهية الحس للكلمات والجمل الموجودة على الصفحة: فالكفاءة الأدبية توجهنا نحو البحث عن استعارات، ورمزية، وقصة رمزية (Allegory)، ودلالات ترشح بمراوغة. وما لا جدال في صحته هو أن الناس الذين حظوا بتعليم أدبي، و/ أو لديهم خبرة طويلة في القراءة، يستطيعون أن يقدّموا مقولات خاصة مميزة عن تلك النصوص التي تصنف "كأدب"، مقولات ما كانت لتخطر على بال من لا خلفية أدبية لديه. إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هو ما إن كانت هناك كفاءة أدبية واحدة، وكلّية، هي الكفاءة ذاتها لكل القراء في كل الأزمان، والتي تصلح بالتساوي لكل أجناس الأدب. لقد حاججت في كتابي *Literature as Social Discourse*، وفي كتابي الذي بين أيديكم، أن مثل هذه الكفاءة غير موجودة. ومن الحقائق التجريبية أن المميزات اللغوية الشكلية للنصوص "الأدبية" تتفاوت كثيراً؛ وكذلك هو حال ظروف إنتاجها وتلقيها. إضافة إلى

ذلك، فإن النصوص التي تعد أدباً تختلف من عصر إلى آخر - الأعمال والمؤلفون الذين يتم إدراجهم ضمن الأدب المعياري أو استبعادهم منه - وهذا أحد أوجه التحولات التي يمر بها تلقي الأعمال الأدبية. والأمثلة التي ناقشناها في هذا الفصل بإيجاز تبيّن كيف أن قرّاء من مراحل تاريخية مختلفة يشكّلون النصوص كخطابات مختلفة: إذاً، "الكفاءة الأدبية" لا بد وأن تتفاوت من عصر إلى عصر، كما أنها تختلف حتى في اللحظة الزمنية الواحدة: فمجموعات من الأفراد الذين ينتمون إلى جماعات اجتماعية فرعية، والتي ينتمي إلى جماعة لغوية كبرى، يستجيبون بتفاوت لنصوص محددة. مثال صارخ على هذا، بالنسبة لي، كان عندما عملت كممتحن للمستوى A في اختبارات التعليم العام (GCE) لمادة اللغة الإنجليزية، لطلاب تلقوا تعليمهم في مدارس بريطانية وطلاب من ماليزيا ومنطقة الكاريبي. فإجابات من أنواع مختلفة قُدِّمت المرة تلو الأخرى من قبل مجموعات مختلفة من الممتحنين، واختلافاتها كانت بلا شك تعكس اختلافات الطلبة في أوساطهم التعليمية والثقافية.

وأي شخص مر بتجارب عكست له تفاوت الاستجابة الأدبية بين مجموعات من الأفراد المتعلمين يدرك أن "الكفاءة الأدبية" ليست مهارة واحدة، بل هي مهارة متغيّرة بحسب صلتها بالظروف الثقافية - كما هو الحال بالنسبة إلى الكفاءة الاتصالية عموماً. وهذا أمر مُتوقع لسببين عامين. أولاً، أن التعليم الأدبي يتم في ظل سياق اجتماعي، واقتصادي، وسياسي محدد. ففي المملكة المتحدة، على سبيل المثال، يبدأ الطلاب بالتعرّف على نصوص أدبية إنجليزية أُدرجت ضمن الأدب المعياري الرسمي (من تشوسر وحتى تد هيوز (Ted Hughes)) منذ سنواتهم المبكرة في المدرسة الابتدائية. وبعد ذلك يتعاملون عملياً مع هذه النصوص عبر سلسلة هرمية، ومنتقاة

بدقة، من الامتحانات العامة ـ GCSE (الشهادة العامة للتعليم الثانوي) عند سن 16، والمستوى المتقدّم (A Level) عند سن 18، والشهادة الجامعية عند 21 تقريباً، وربما دراسات عليا أو بحث بعد ذلك. وعند كل مرحلة، فإن عدداً قليلاً فقط هو من يجتاز هذه الامتحانات، ولذلك فعند انتهاء السيرورة، يكون قد تم اختيار نخبة: هذا هو مصدر إعداد أجيال قادمة من المعلمين، ولذلك فإن السيرورة يُعاد إنتاجها تاريخياً. وانتقائية السيرورة هذه تضمن أيضاً أن أغلبية السكان ليس لديهم فرصة لقراءة الصيغ الأدبية من الخطاب أو لممارستها. الفحوى العام لهذا هو أن المجموعتين، التي تصبح جزءاً من هذه السيرورة والمستبعدة منها، وكذلك المستويات المختلفة للأفراد المؤهلين نوعاً ما فيما بينهما، يكتسبون كفاءتهم التواصلية، ومعرفتهم بالأدب، داخل نظام تعليمي: والنظام التعليمي ما هو في الحقيقة إلا نتاج الظروف الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والأيديولوجية لوقته. لذلك فإن الكفاءة الأدبية التي نكتسبها تختلف باختلاف الشروط التاريخية.

لقد قلت بأن ثمة سببين عامين لنسبية الكفاءة الأدبية الثقافية. السبب الثاني، بكل بساطة، هو أنه، إن عرّفنا الكفاءة الأدبية على أنها المعرفة بصيغ الخطاب، فإن اكتسابها هو مجرد مثال معين من أمثلة اكتساب الكفاءة اللسانية الاجتماعية عموماً. والممارسات التعليمية، التي وضّحتُ خطوطها العامة أعلاه، تبيّن كيف أن مجموعات مختلفة من الأفراد تكتسب معرفة بخطابات مختلفة أثناء سيرورة التنشئة الاجتماعية. والمبادئ نفسها تنطبق علينا إذ نكتسب تجارب وخبرات في صيغ الخطاب الأخرى المتعددة التي تشكّل الثقافة: اللغات المتعددة في قاعة الدرس، والإعلام، والقانون، والتجارة، والترفيه، والإعلانات، والأحاديث العائلية، وغيرها. هذه

التنوعات اللسانية الاجتماعية هي ما أطلق عليه هاليداي تسمية **سجلات** (انظر الفصل 10 من هذا الكتاب) ومن الحقائق الأوّلية عن التنشئة الاجتماعية هي أن الناس إذ يترعرعون في المجتمع الذي يعيشون فيه، ويندمجون معه، فإنهم يكتسبون كفاءة فعّالة (Active) أو منفعلة (Passive) في عدد كبير من هذه التنوعات اللغوية، كل مع احتمالاتها الدلالية المتميزة. وذخائر الناس اللسانية الاجتماعية تختلف اختلافاً كبيراً وفقاً لطبيعة أدوارهم وعلاقاتهم في المجتمع، وتفاصيل واتساع تجاربهم ونشاطاتهم. فالصحفي ستكون ذخيرته مختلفة عن الطبيب: الأول عليه أن يكون قادراً على الكتابة بالأسلوب المتعارف عليه في صحيفته، بينما على الأخير أن يكون متمكناً من الخطاب الخاص الذي يستعمله الأطباء في استشاراتهم مع المرضى. وهذه الصيغة من الكلام بين طبيب ومريض مُتوقعة في المجتمع، وخاصة من قِبَل أعضائه المرضى: وبالفعل فإنها جزء من التعريف والتأهيل اللذين بحكمهما يُعَد الشخص طبيباً. وبالطبع فإن الذخيرة اللغوية للطبيب (أ) ستكون مختلفة عن الذخيرة اللغوية للطبيب (ب) وذلك بحسب الانتماءات الفردية الاجتماعية والمهنية لكل منهما. والصحافيون والأطباء على حد سواء ـ وخاصة الصحافيون ـ يُتوقع منهم أن تشتمل قدراتهم اللسانية الاجتماعية على درجة ما من الكفاءة الأدبية. فمن المحتمل أن يكون الصحافي قد تدّرج في التعليم الأدبي واجتازه، وهو يتعامل بالتأكيد مع الكتب كجزء من وظيفته؛ والطبيب يكون قد تعرّض للأدب خلال سنواته الطويلة في المدرسة والجامعة (مع أنه لم يتلق تعليماً أدبياً مباشراً)، والمعرفة المستديمة بالأدب (مثل المسرح، والرسم، والصحف "النوعية") هي جزء من الوسائل التي يحافظ الطبيب من خلالها على مرتبته الاجتماعية في الطبقة الوسطى المهنية.

هذه الأمثلة السريعة والمبسّطة تبيّن كيف أن المعرفة بالأساليب الأدبية تتوافق بسهولة مع القدرات اللسانية الاجتماعية العامة للأفراد؛ وكيف أن هذه المعرفة، كغيرها من معارف الخطاب، هي جزء من عملية التنشئة الاجتماعية وإعادة الإنتاج الاجتماعية. وبكل بساطة، فإن قارئ الأدب المتمكّن، ومن خلال مشاركته في السيرورات التعليمية والاجتماعية التي وصفناها أعلاه، يصبح ممتلكاً لمعرفة بالتنوعات "الأدبية" للخطاب، وذلك في حدود ذخيرته اللسانية الاجتماعية ـ وأنظمة الأفكار المختلفة التي ترافق هذه التنوعات اللغوية.

دعونا نرجع أخيراً، وباختصار، من القارئ إلى الناقد والناقد الطالب (Student Critic). فمهمّة الناقد هي استيعاب النصوص كخطاب: أن يدركها كعقود أو صفقات اجتماعية (Transactions)، أن يفهم كيف تمثّل المعتقدات المهيمنة أو الإشكالية سارية المفعول في مجتمع محدد تاريخياً. بمعنى آخر، للنقد اللساني هدف لا يتضارب مع التوجه التقليدي للنقد الأدبي: أن يفهم انتقال وتحوّل القيّم في الثقافة. إلا أن الناقد اللساني، بخلاف العديد من نقاد الأدب، ليس منشغلاً بإعادة إنتاج القيم المهيمنة، بل يسعى إلى الوصول إلى فهم تأمّلي لقيم زمن ما وثقافة ما. لقد شدّدنا على أن النقد اللساني هو بالضرورة تخصص تاريخي: بمعنى أنه ينبغي له أن يعتبر النصوص التي يدرسها لا كتحف أثرية منفصلة وأبدية، بل كمنتجات لزمن كتابة ما وزمن قراءة ما. إن دلالة النص تتغيّر إذ تتغيّر الظروف الثقافية، والمعتقدات، وعليه فإن النقد سيرورة ديناميكية.

وبناء على ذلك، فإن مؤهل الناقد الأساسي هو مخزون معرفي عن ممارسات وأفكار الفترات التي تُنتِج وتستهلك النصوص التي هو بصدد دراستها ـ معرفة تاريخية واجتماعية بالمخططات ذات الصلة. والمعرفة التي يمتلكها النقاد، والتي يَدْرُسُونها، مجسّدة في

الخطابات: في الوثائق، والقصائد، والاتفاقيات، والكتيبات الإرشادية، والصحف، والرسائل... إلخ. فهذه كلها قراءات مرجعية ومواد بحث واستقصاء بالنسبة إلى الناقد الذي يمارس النقد. بالنسبة إلى الطالب، لا توجد في الحقيقة طرق مختصرة لاكتساب الخبرة المتراكمة للخطاب وقيمه والتي تكون بحوزة الناقد الناضج. إلا أن ثمة ممارسات تعليمية من شأنها أن تنمّي الخبرات ذات الصلة أو تثبّطها. ومن المثبطات أسلوب المحاضرة والدروس التلقينية التطبيقية (Tutorials): فالمحاضرة تشجّع على السلبية في الطالب والسلطوية في المحاضِر؛ أما الدروس التلقينية التطبيقية فهذه بدورها تعزّز التساهل والذاتية عندما تكون الوسيط الوحيد المتاح للطالب. في المقابل، تقلّل ندوات النقاش (لنقل ثمانية إلى خمسة عشر طالباً) من سلطة المحاضِر وتشجّع على تبادل الخبرات؛ إنها نموذج صفي عن مبدأ **بينشخصية** المعرفة الاجتماعية التي تحدثنا عنها مراراً في هذا الكتاب. وفي هذا السياق، يستطيع الطلاب أن يجمعوا أنواع خطابات خبرتهم الجماعية ويقارنوها، وأن يناقشوا دلالاتها. وأحد أدوار المعلّم الرئيسية هو أن يعرّف الطلاب على عدد كبير من التنوعات في اللغة، كي يتم النظر إلى المؤلفين الذين يدرسون نظرة تأخذ بعين الاعتبار علاقتهم بالخطابات الأخرى ذات الصلة من زمن الكتابة ومن زمن القراءة. ومن نافلة القول إن اللغة التي تُدْرَس في صف الأدب ينبغي ألا تقتصر على ما هو "أدبي"؛ ولكن لغة النصوص "الأدبية" التي تُدرَّس في سياق صيغ الخطاب "غير الأدبية" ستبدو أكثر يسراً، وأقرب إلى كونها جزءاً طبيعياً من كفاءة الاتصال عند الفرد.

ونفس مبدأ تدريس الأدب في سياق تاريخي وسياق صيغ متنوعة من الخطاب ينطبق على التمارين والامتحانات بقدر ما ينطبق على الممارسة الصفية. فإحدى المهام الضرورية في معظم مناهج

الأدب هي "النقد التطبيقي"، التي تتطلب تعقيباً نقدياً على نصوص قصيرة جديدة بالنسبة إلى التلميذ المُمْتَحَن. وهذا التمرين ابتكره آي. أ. ريتشاردز عندما كان يُدَرِّس في كمبردج في العشرينات من القرن العشرين. وفي حالته، كان الأمر أشبه بلعبة تخمين بوليسية: فقصائد غير منسوبة لمؤلفيها وغامضة كانت تُعرض على الممتحَنين؛ ومن نجا من طلابه كان أولئك الذين تجنبوا الوقوع في قبضته وذلك بتقديم إجابات مبنية على اطلاع وذات صلة؛ الأخطاء الفادحة للآخرين سخر منها ريتشاردز في كتابه. لقد كان اختباراً لتمييز الغث من السمين. ولكن هذا الاختبار يمكن تعديله كي يصبح وسيلة فعّالة في تطوير الكفاءة الأدبية بالمعنى اللساني الاجتماعي الذي عرّفناه أعلاه: وكل ما نحتاج إليه هو خطة دراسة تحتوي على خليط من النصوص المختلفة اجتماعياً وتاريخياً (بما في ذلك نصوص "غير أدبية")؛ والابتعاد عن الأعمال النفيسة/النادرة أو التهكمية المضلِّلة المُصَمَّمَة لإيقاع الممتحَنين في الخطأ؛ يجب أن تكون كل النصوص معنونة بدقة، ومنسوبة إلى مؤلفيها ومؤرّخة؛ وطبيعة التعقيب المتوقع من الممتحَنين يجب أن تُطلب بتعليمات صريحة تقنياً. فضلاً عن ذلك، يجب ألا يقتصر عمل الطالب على الأشكال الحيادية من "التعقيب" و"التحليل" اللذين يفترضان أن النص مقدس وغير قابل للتغيّر. لقد رأينا أنها من طبيعة النصوص أن تتغيّر مراتبها ومعانيها مع تغيّر اللغة والثقافة، ومع تغيّر افتراضات القراء. رولان بارت يتحدث عن النص "كحقل منهجي" يستكشفه القارئ ويلعب فيه، إذ يشكّل البنى والمعاني. ومما يحظى بقبول متزايد في تدريس الأدب هو أن القراءة نشاط مشاركة، بل وحتى مناورة. ويمكن تمكين الطلبة من خلال تشجيعهم على إجراء عمليات مختلفة الأنواع على النصوص: من خلال تمارين إعادة الكتابة، على سبيل المثال، التي تُطوِّع مقطعاً سردياً كي يتم تقديمه من وجهة نظر مُبَئِّر آخر؛ أو التي تستبدل

المفردات والمجازات بأخرى جديدة؛ أو التي تُعَدِّل تركيب القصيدة كي يتغيّر توازن البيت. وكتابات ديدري بيرتون (Deirdre Burton) وروب بوب (Rob Pope) (المراجع على ص 374 و 44 من هذا الكتاب) تناقش وتستعرض تطبيقات هذه التقنيات.

وهذا يأخذنا إلى مسألة أخيرة بشأن مؤهلات النقاد، وتعليمهم. لقد قلنا إن المؤهل الأساسي للنقاد هو مخزون من المعرفة التاريخية ـ معرفة بمعتقدات وقيم الثقافات والفترات؛ وأن هذه المعرفة مجسّدة في الخطابات. وقد بيّن هذا الكتاب، وهو ما نتمناه، أن آليات تشفير المعاني الاجتماعية في الخطاب معقدة، وليست على الإطلاق جلية على المستوى الظاهر. ومن هنا تأتي الحاجة إلى تقنية لتحلّل بحذر العلاقات بين البناء النصي ومعاني خطاب النص: تقنية، ومصطلحية، ونظرية مستمدة، كما حاججت، من نموذج لساني مناسب. وكتابي هذا من الألف إلى الياء كان برمته مكرساً لتوضيح تقنية من النقد اللساني، وعرض كيفية عملها. ولكي أربط كلامي مع نهاية فقرتي السابقة، أستطيع أن أقول إن اللسانيات مصدر متميز للتعليمات الصريحة تقنياً ـ للمقالات، ومشاريع الأبحاث، تمارين إعادة الكتابة، وأسئلة امتحانات، وموضوعات للنقاش الصفي. فإن أردت من تلاميذك دراسة العاملية، أو التماسك، أو الأسمائية، أو المعجمية الزائدة. . . إلخ، في نص ما، فإنك تعطيهم شيئاً عملياً وقابلاً للإنجاز. ناهيك بأن مثل هذا التحليل ليس مجرد تمرين ميكانيكي: إن استرشد بفرضية استكشافية، فسوف يقود التحليل إلى فهم أفضل لدلالات نص ما. لقد اعترفنا في الفصل الافتتاحي أن اللسانيات في حد ذاتها ليست إجراءً استكشافياً: أن التحليل لا بد من أن توجهه المعرفة والنظرية. ولا أحد يصبح ناقداً بمجرد تعلّمه التحليل اللساني: فالتحصيل العلمي والحس المرهف، والقراءة

الواسعة، والانتماء إلى ثقافة أدبية، كلها أمور لا بد منها. ولكن في المقابل، لا أحد يصبح ناقداً عن طريق القراءة وحسب؛ فتقنية التحليل ضرورية، واللسانيات تلبي هذه الحاجة التقنية على أكمل وجه.

مراجع ومقترحات لمزيد من الاطلاع

بشأن الكفاءة اللغوية انظر كتابات نعوم تشومسكي، والنقاشات المرتبطة بنظريته، أما للمراجع انظر أعلاه ص 46 من هذا الكتاب.

الكفاءة التواصلية مصطلح اقتُرِح أولاً في انتقاد لمحدودية "الكفاءة اللغوية" من قِبَل عالم إثنوغرافيا التواصل دل هايمز، انظر:

Dell Hymes, "On Communicative Competence," in: J. B. Pride and J. Holmes, eds., *Sociolinguistics* (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 269-293.

يبدو أن أصول الكفاءة الأدبية ترجع إلى جوناثان كلر، انظر:

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).

وحول مقدمات تمهيدية لتحليل النصوص في اللسانيات النفسية، بما في ذلك نقاشات لسيرورة "التدرج التنازلي" انظر:

J. Aitchison, *The Articulate Mammal*, 3rd ed. (London: Routledge, 1989); and M. Garman: *Psycholinguistics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), and *Psycholinguistics: Central Topics* (London: Methuen, 1985).

وحول المخططات، انظر:

F. C. Bartlett, *Remembering* (Cambridge: Cambridge University Press, 1932).

أما بخصوص الأطر انظر:

M. Minsky, "A Framework For Representing Knowledge," in: P. H.

Newton, ed., *The psychology of Computer Vision* (New York: McGraw Hill, 1975).

وحول استعمال المخططات في معالجة النص انظر:

R. de Beaugrande and W. Dressler, *Introduction to Text Linguistics* (London: Longman, 1981), ch. 5.

السجال حول تحليل بودلير كان قد بدأه جاكوبسون وليفي ستراوس "Les chats" de Charles Baudelaire، ويمكنك الاطلاع على ترجمات متنوعة له في:

M. Lane, ed., *Structuralism: A Reader* (London: Jonathan Cape, 1970), pp. 202-221, and R. De George and F. DeGeorge, eds., *The Structuralists From Marx to Lévi-Strauss* (New York: Doubleday, 1972), pp. 124-146.

ولرد انظر:

M. Riffaterre, "Describing Poetic Structure: Two Approaches to Baudelaire's *les Chats*," in: J. Ehrmann, ed., *Structuralism* (New York: Doubleday, 1970), pp. 188-230.

ومن التحليلات الجاكوبسونية الأخرى شديدة التفصيل التي تثير المسائل نفسها:

Roman Jakobson and L. G. Jones, *Shakespeare's Verbal Art in "Th'expence of Spirit"* (The Hague: Mouton, 1970).

ولمزيد من النقاش حول الموضوع انظر:

Roger Fowler, "Language and the Reader," in: R. Fowler, ed., *Style and Structure in Literature* (Oxford: Blackwell, 1975), pp. 79-122.

مقولة رولان بارت "في النص، لا يتكلّم إلا القارئ فقط يتكلم" (ص 382 من هذا الكتاب) مأخوذة من:

Roland Barthes, *S/ Z,* trans. R. Howard (London: Cape, 1975), p. 151.

وحول النص "كحقل منهجي" (ص 404 من هذا الكتاب) انظر مقاله:

Roland Barthes: "From Work to Text," in: J. V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (London: Methuen, 1979), pp. 73-81, and "The Death of The Author," in: R. Barthes, *Image-Music-Text*, ed. and trans. by S. Heath (Glasgow: Fontana, 1977), pp. 142-148.

ومما أعيد طباعته في كتاب هراري نقاش ذو صلة لـ م. فوكو (M. Foucault)، تحت عنوان "What is an Author?"، ص 141 - 160.

ومن الأعمال الهامة لمدارس نقدية مختلفة تنطلق من وجهة نظر القارئ انظر:

W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore; London: Johns Hopkins, 1978); S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980); N. Holland, *The Dynamics of Literary Response* (New York: Oxford University Press, 1968), and Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).

ولمسح عام يتناول حصرياً المدرسة الألمانية Rezeptionsìsthetik (نقد استجابة القارئ) التي تمثلها أعمال إيزر انظر:

R. C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984).

ولمسح نقدي أوسع انظر:

E. Freund, *The Return of the Reader* (London: Methuen, 1987).

The Great Chain of Being هو عنوان كتاب رائد يعطي معلومات مفصلة عن خلفية هذا المخطط. انظر:

A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936).

وهناك نقاشات حول القصيدة تم إعادة طبعها في:

J. Barnard, ed., *Pope: The Critical Heritage* (London: Routledge and Kegan Paul, 1973), pp. 278-316.

ومن التفسيرات النقدية والرصينة للقصيدة مقدمة الكتاب التالي:

Maynard Mack, *Essay on Man* (London: Methuen, 1950), reprinted in: Mack, *Collected in Himself: Essays Critical, Biographical, and Bibliographical on Pope* (Newark: University of Delaware Press, 1982), pp. 197-246.